



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (PPGL)  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, TEORIA E CRÍTICA**

**VIRGÍNIA DUAN ARAÚJO DE ALCÂNTARA E LIMA**

***HAMLET E SONS OF ANARCHY: MODELIZAÇÃO DAS PERSONAGENS DO  
TEATRO À FICÇÃO SERIADA TELEVISIVA***

**JOÃO PESSOA - PB  
2019**

VIRGÍNIA DUAN ARAÚJO DE ALCÂNTARA E LIMA

***HAMLET E SONS OF ANARCHY: MODELIZAÇÃO DAS PERSONAGENS DO  
TEATRO À FICÇÃO SERIADA TELEVISIVA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito para obtenção do Título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Elinês de Albuquerque Vasconcelos e Oliveira

**JOÃO PESSOA – PB  
2019**

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

L732h Lima, Virgínia Duan Araújo de Alcântara e.  
Hamlet e Sons of Anarchy: Modelização das personagens  
do teatro à ficção seriada televisiva / Virgínia Duan  
Araújo de Alcântara e Lima. - João Pessoa, 2019.  
95 f.

Orientação: Elinês de Albuquerque Vasconcelos e  
Oliveira.  
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Semiótica da Cultura. 2. Modelização. I. Elinês de  
Albuquerque Vasconcelos e Oliveira. II. Título.

UFPB/CCHLA

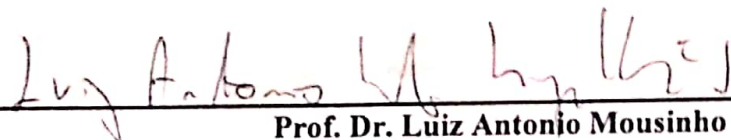
VIRGÍNIA DUAN ARAÚJO DE ALCÂNTARA E LIMA

**HAMLET E SONS OF ANARCHY: MODELIZAÇÃO DAS PERSONAGENS DO  
TEATRO À FICÇÃO SERIADA TELEVISIVA**

**BANCA EXAMINADORA**



**Profa. Dra. Elipês de Albuquerque Vasconcelos e Oliveira**  
**Orientadora (UFPB)**



**Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães**  
**Examinador Interno (UFPB)**



**Prof. Dr. José Vilian Manguiera**  
**Examinador Externo (UEPB)**

**Profa. Dra. Maria do Rosário Silva Leite**  
**Suplente (Externo ao Programa)**

Aprovada em 11 de março de 2019.

**JOÃO PESSOA - PB**

À minha mãe, Edina Araújo e ao meu amor, João Paulo Palitot.

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Edina Araújo, leoa implacável: Obrigada por tudo e mais um pouco.

A minha avó, Edileuza Alcântara, pela construção de caráter. A minha eterna gratidão por ter ajudado a me criar.

Ao meu amor, João Paulo Palitot, por ser uma força incondicional de sustentação e por me ensinar a sentir a vida de uma maneira leve. Luz da minha vida!

Ao meu eterno padasto, Wagner Spagnul, pela base intelectual e pela construção do amor.

Ao meu tio Anderson Alcântara, pelo exemplo de perseverança e dedicação.

Às minhas irmãs de alma Raianna Boni, Larissa Chacon e Melissa Fontenele por todo amor e apoio nos momentos que mais precisei.

À minha amiga, mentora e irmã Cristhine Lucena, pela amizade, ensinamentos e incentivo profissional. É porque é mesmo!

À Ana Maria Nunes, Gutemberg Lima, Marcel Vieira e todos que contribuíram para a realização deste trabalho.

Ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) pela bolsa concedida para realização desta pesquisa.

Aos professores que aceitaram o convite de compor minha banca de mestrado, etapa fundamental para conclusão da minha pesquisa.

Por último, e não menos importante, um agradecimento especial à minha orientadora Elinês de Albuquerque pela confiança, dedicação, conselhos, paciência e reconhecimento. Palavras não são suficientes para dizer o que esse feliz encontro me trouxe de bom como pesquisadora em formação.

*Que obra de arte é o homem!*

William Shakespeare

## RESUMO

Esta pesquisa visa realizar uma investigação a respeito da estruturação e interação das diferentes linguagens semióticas, bem como a semiose produzida a partir desses encontros dialógicos. Nessa perspectiva, nosso estudo busca compreender como acontece a ressignificação do texto dramático *Hamlet* (1599-1601), de William Shakespeare a partir da construção da ficção seriada televisiva *Sons of Anarchy* (2008-2014), de Kurt Sutter. A categoria da personagem será considerada enquanto signo modelizado no processo de diálogo entre as obras de distintas linguagens, observando seu processo de modelização a partir dos estudos russos sobre a Semiótica da Cultura. Dessa forma, essa pesquisa pretende contribuir para o entendimento das referidas obras enquanto textos semióticos que são ressignificados em constante movimento criativo.

**Palavras- chave:** *Hamlet*; *Sons of Anarchy*; Semiótica da Cultura; Modelização; Personagem.



## ABSTRACT

This research aims to realize an investigation of the structuring and interaction of the different semiotics languages, as well as the semiosis produced from these dialogically interacts. In this perspective, our study seeks to understand how happen the resignification of the dramatic text *Hamlet* (1599-1601), by William Shakespeare; through the construction of the television series *Sons of Anarchy* (2008-2014), by Kurt Sutter. The category of the character will be considered as a sign modeling in the process of dialogue between works of art of different languages, observing its modeling process from the Russian studies on the Semiotics of Culture. In this way, this research intends to contribute to the understanding of the mentioned works as semiotic texts that are resignified in constant creative movement.

**Keywords:** *Hamlet*; *Sons of Anarchy*; Semiotics of Culture; Modeling System; Character.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Frame de Jax no episódio <i>Piloto</i> (S01, Ep01).....	45
<b>Quadro de figuras 1.</b> Reação de Tara no hospital (S04, Ep11).....	49
<b>Quadro de figuras 2.</b> Tara e Gemma discutem no hospital (S06, Ep07).....	52
<b>Quadro de figuras 3.</b> Final da série <i>The Sopranos</i> (S06, Ep21).....	55
<b>Figura 2.</b> Caracterização visual dos membros do clube.....	69
<b>Quadro de figuras 4.</b> Jax Teller encontra os escritos do seu pai (S01, Ep01).....	71
<b>Quadro de figuras 5.</b> Gemma conversa com Clay (S01, Ep01).....	72
<b>Quadro de figuras 6.</b> Jax e Clay discutem (S01, Ep08).....	72
<b>Quadro de figuras 7.</b> Jax conversa com Tara (S04, Ep13).....	74
<b>Quadro de figuras 8.</b> Jax conversa com Nero (S07, Ep13).....	75
<b>Quadro de figuras 9.</b> Caracterização visual de Gemma.....	77
<b>Quadro de figuras 10.</b> Clay conversa com Gemma(S05, Ep01).....	78
<b>Quadro de figuras 11.</b> Gemma conversa com Jax (S04, Ep13).....	79
<b>Quadro de figuras 12.</b> Clay desabafa com Gemma (S05, Ep01).....	80
<b>Quadro de figuras 13.</b> Presença das flores durante o enquadramento de Tara.....	82
<b>Figura 3.</b> Representação de Ofélia feita pelo pintor John William Waterhouse.....	83
<b>Figura 4.</b> Representação de Ofélia feita pelo pintor Jonh Everett Millais.....	83
<b>Quadro de figuras 14.</b> A relação da água e Tara (S06, Ep13).....	83
<b>Quadro de figuras 15.</b> Jax e Chibs (S07, EP13).....	84
<b>Figura 5.</b> Frame da imagem final da série <i>Sons of Anarchy</i> (S07, Ep13).....	86
<b>Quadro de figuras 16.</b> Desenterro de corpo no cemitério (S01, Ep02).....	87

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>11</b>
<b>Capítulo 1 – Percursos Teóricos.....</b>	<b>15</b>
1. A Semiótica da Cultura e o conceito de modelização.....	15
1.1 Tradução Intersemiótica: Breve percurso histórico.....	19
1.2 O texto dramático na linguagem teatral.....	23
1.2.1 A tragédia Shakespeariana.....	24
1.3 Ficções seriadas televisivas.....	27
1.3.1 O drama seriado contemporâneo.....	31
<b>Capítulo 2 – A Personagem em cena .....</b>	<b>34</b>
2. A Personagem de ficção.....	34
2.1 A personagem na linguagem teatral.....	38
2.2 A personagem na ficção audiovisual.....	44
2.3 A personagem: Conflitos dramáticos e suas resoluções.....	46
2.3.1 Conflitos externos.....	50
2.3.2 Resoluções do conflito.....	54
<b>Capítulo 3 – Análise.....</b>	<b>57</b>
3. <i>Hamlet e SOA</i> : Processo de modelização.....	57
3.1 <i>Hamlet</i> e seus seres semióticos.....	58
3.1.1 Hamlet.....	59
3.1.2 A família real: Rei Hamlet, Gertrudes e Claudius.....	62
3.1.3 Ofélia e Horácio.....	65
3.2 A construção das personagens em <i>SOA</i> a partir do processo de modelização.....	67
3.2.1 Jax e John Teller.....	68
3.2.2 Gemma e Clay.....	76
3.2.3 Tara e os Horácios.....	81
3.3 Outros elementos modelizados.....	85
<b>Considerações finais.....</b>	<b>90</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>92</b>

## INTRODUÇÃO

A compreensão das particularidades de cada linguagem artística e o diálogo entre elas é algo que demanda reflexões além da identificação do grau de comparação entre textos da cultura. Para o desenvolvimento deste trabalho, iremos levar em consideração duas linguagens em especial: a teatral e a audiovisual. Mesmo sendo a arte dramática anterior ao surgimento da linguagem audiovisual, ambas dialogam em vários aspectos, como o uso da encenação, do vestuário e dos acessórios, por exemplo. O audiovisual, devido a sua natureza plural, mesmo preservando também suas técnicas particulares – como a edição – abrange na construção dos seus produtos diversas formas de linguagem, sendo suas obras o fruto de um encontro entre textos verbais e não verbais. As peças canônicas do dramaturgo William Shakespeare (1564 – 1616), por exemplo, são algumas das fontes que serviram de matriz primeva para diversos processos de diálogo com o audiovisual, através do cinema e também de mídias contemporâneas – das quais podemos destacar a televisão.

Nessa perspectiva, nos propusemos a realizar nesta pesquisa a análise do processo dialógico entre dois textos culturais inseridos em duas linguagens distintas: *Hamlet*, tragédia escrita pelo dramaturgo inglês William Shakespeare aproximadamente entre 1599 e 1601 - que está inserida na linguagem teatral; e a série dramática norte-americana *Sons of Anarchy (SOA)*, criada por Kurt Sutter e exibida pelo canal pago FX de 2008 a 2014 – que se trata, por sua vez, de uma ficção seriada televisiva. Como empreendimento metodológico da nossa investigação, privilegiamos a categoria da personagem devido a sua importância no processo de ressignificação entre as obras. Tal processo de ressignificação foi analisado à luz da Semiótica da Cultura, o que nos levou a compreender, através do viés da modelização, o processo dialógico entre os objetos.

Neste momento da introdução faz-se necessário apresentar um resumo das obras aqui estudadas, no intuito de contextualizar seus enredos e as funções das personagens principais, bem como facilitar o entendimento do processo de modelização instaurado entre os objetos. O primeiro objeto de nossa investigação, *A trágica história de Hamlet, o príncipe da Dinamarca* – usualmente conhecida como *Hamlet* – trata-se de um texto dramático do gênero tragédia que narra a trajetória de vingança do Príncipe Hamlet contra o algoz do seu pai, o seu tio e padrasto Claudius. Ambientada na Dinamarca medieval, a peça nos apresenta um protagonista que está de luto pela prematura morte do seu progenitor, além de estar incomodado com o rápido casamento da sua mãe (e

recém-viúva), Gertrudes, com Claudius. Enquanto tenta processar os últimos acontecimentos, Hamlet recebe a informação de que o fantasma do seu pai tem sido visto pelos guardas noturnos do castelo. Ao conversar com o espectro do Rei Hamlet, esse último revela ao seu filho que foi vítima de um envenenamento arquitetado por Claudius e, por conta disso, clama vingança por parte do seu herdeiro. Para confirmar a culpa do atual Rei, Hamlet convoca uma trupe de atores que encena na corte uma situação semelhante às mesmas circunstâncias da morte do seu pai, conforme relato do espectro. Diante da reação de Claudius, o príncipe constata a culpa do mesmo.

Após muitas intrigas e dilemas morais, Hamlet consegue concretizar sua vingança contra Claudius, porém, acidentalmente sua mãe morre vítima de um envenenamento articulado pelo atual marido para Hamlet. O príncipe, por sua vez, também morre em duelo com Laertes - que buscava vingança por conta da morte de seu pai (cujo algoz – acidentalmente – era Hamlet) - ao ser atingido por uma espada que continha veneno. Diante dos trágicos desfechos, o reino volta à sua ordem inicial.

Dentre as consagradas obras de Shakespeare, *Hamlet* configura-se como uma peça de importância ímpar, uma vez que as suas personagens são arquétipos do ser humano e suas complexidades, vulnerabilidades, paixões e anseios. Temas como traição e corrupção são explorados em uma tragédia de vingança cujo o protagonista é marcado por problematizações da essência humana.

Em relação ao nosso objeto audiovisual, *SOA* é uma ficção seriada televisiva que narra a vida ilegal e violentamente conturbada de um clube de motociclistas envolvido no tráfico internacional de armas, e que constantemente se envolve em conflitos com grupos rivais e autoridades locais na cidade fictícia de *Charming*, localizada no Estado da Califórnia, nos Estados Unidos. Jax Teller (Charlie Hunnam) é herdeiro e atual vice-presidente do clube que foi fundado pelo seu falecido pai, John Teller (Nicholas Guest). Da primeira temporada até meados do último episódio da quarta temporada do seriado, o grupo é presidido por Clay Morrow (Ron Perlman), ex-braço direito de John, que é casado com a viúva deste último – e mãe do protagonista –, Gemma (Katey Sagal). A série revela que Jax Teller cresceu em meio à vida ilícita e está sendo preparado para dar continuidade ao “império” quando Clay se afastar. Porém, ainda na primeira temporada, Jax descobre os escritos do seu pai (S01, Ep01<sup>1</sup>) e neles a revelação de que John queria tirar o clube da ilegalidade e evitar a entrada do seu filho nesse caminho.

---

<sup>1</sup>Ao se tratar de ficções seriadas televisivas, as siglas como S01, Ep01 significam, respectivamente, *Season 1* (Primeira Temporada, em português), *Episode 1* (Primeiro Episódio, em português).

Esse momento simboliza o início do dilema moral do protagonista na série diante das práticas violentas do grupo.

Paralelamente à violência praticada e sofrida diretamente pelo clube, ainda durante a primeira temporada é possível acompanhar a reaproximação do protagonista e seu primeiro amor, Tara Knowles (Maggie Siff), que se desenvolve sob o olhar invasivo e manipulador da matriarca da família, Gemma. Com o passar das temporadas, Jax mostra-se cada vez mais centrado em sair da vida do crime, principalmente para proteger seus dois filhos e sua – agora – esposa, Tara, da violência que os cerca – contrariando o desejo de Gemma. Em consonância com esses acontecimentos, Jax descobre, através da sua mãe (S04, Ep13), que Clay além de ter articulado a morte do seu pai para que parecesse acidente, era o responsável pela tentativa de assassinato da sua esposa, uma vez que essa última tinha descoberto cartas que poderiam desmascará-lo. Jax, que demora certo tempo para concretizar a vingança contra o algoz do seu pai, consegue finalmente matá-lo na sexta temporada (S06, Ep11) com a aprovação dos companheiros.

Após a concretização desse ato, Tara pressiona Jax para que eles possam finalmente começar uma nova vida longe de tanto sangue derramado, o que acirra a rivalidade entre sogra e nora, desencadeando no assassinato de Tara pelas mãos de Gemma (S06, Ep13); e na morte dessa última pelas mãos do próprio filho em um ato de vingança (S07, Ep12). Em meio a tanta violência e intrigas, Jax decide que o melhor para seu clube e seus filhos é que ele se afaste, mas para isso ele precisa deixar seus companheiros livres de qualquer ameaça. Dessa maneira, o protagonista organiza as questões que poderiam ameaçar a existência do clube e entrega seus filhos para serem criados em um lugar longe de *Charming*, se suicidando no final da série (S07, Ep13).

Após as breves contextualizações das obras aqui estudadas, explicaremos os procedimentos metodológicos adotados nesta pesquisa e que foram divididos na seguinte disposição: o primeiro capítulo apresenta o referencial teórico usado em nosso embasamento; o segundo capítulo contextualiza a categoria personagem e o início do empreendimento da análise; e, por fim, o terceiro capítulo dedica-se à análise da caracterização das personagens em *Hamlet* e *SOA*, e a investigação a respeito do processo de modelização.

No primeiro capítulo desta dissertação, a Semiótica da Cultura foi utilizada como embasamento teórico do nosso trabalho. Buscamos eleger parâmetros que

servissem de alicerce para compreensão dos textos que operam na linguagem teatral e audiovisual, e da construção de sentidos resultante desse encontro. Estudamos conceitos básicos da Semiótica Russa, como sistemas modelizantes, códigos culturais e tradução intersemiótica no intuito de apreender como operam os sistemas de signos aqui investigados. Também acrescentamos a essa discussão conceitos ligados à linguagem teatral e às ficções seriadas televisivas, abordando temas como o texto dramático e o drama seriado contemporâneo, respectivamente.

Em seguida, no segundo capítulo deste trabalho, adentramos a categoria da personagem investigando seu processo de construção na linguagem teatral e na ficção audiovisual, explorando as nuances que ajudam a sua composição como conflitos dramáticos e a resolução dos mesmos. O alicerce teórico deste capítulo influenciou a nossa análise a respeito da construção dos seres semióticos em *Hamlet* e em *Sons of Anarchy*, pois nos deu parâmetros de investigação para o processo de modelização da série a partir do texto literário.

No terceiro e último capítulo empreendemos nossa análise nas obras citadas em busca dos significados resultantes do processo de modelização, considerando ambos os textos como sistemas modelizantes secundários e como textos culturais. Em suma, buscamos especificamente analisar como se organizam as personagens enquanto seres semióticos que constituem sentido nos referidos textos culturais; perceber as marcas referenciais que indicam a ressignificação entre os sistemas de signos nos quais os objetos estão inseridos; e observar a transposição dos signos linguísticos do texto dramático em um processo modelizante que constituiu a ficção seriada televisiva.

## CAPÍTULO 1

### 1. A Semiótica da Cultura e o conceito de modelização

Por estarmos alocados em um mundo repleto de significados, a criação de sistema de linguagens mostrou-se algo inerente às necessidades humanas desde o surgimento de grupos sociais em tribos primitivas até as formas de criação da linguagem que hoje conhecemos como arte: teatro, cinema, literatura, quadrinhos, pinturas, música, dentre outras. Quer seja de natureza verbal, imagética ou sonora, as diversas formas de linguagens cumprem com o papel de representação do modo como sentimos e interagimos com o mundo, isto é, cumprem o papel de produzir significados. Nas palavras da pesquisadora e professora brasileira Lúcia Santaella,

(...) quando dizemos linguagem, queremos nos referir a uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significação que inclui a linguagem verbal articulada, mas absorve também, inclusive, a linguagem dos surdos-mudos, o sistema codificado da moda, da culinária e tantos outros. Enfim: todos os sistemas de produção de sentido aos quais o desenvolvimento dos meios de reprodução de linguagem propiciam hoje uma enorme difusão. (SANTAELLA, 1986, p.2)

Em outras palavras, podemos considerar a linguagem como um sistema de signos de natureza verbal e não verbal que atua como meio de expressão e de comunicação entre os indivíduos, ou seja, um sistema semiótico. Por compreender a linguagem como “elo que une domínios diferentes da vida no planeta” (LOMONÓSSOV *apud* MACHADO, 2003, p. 24), o pesquisador russo e um dos fundadores da Universidade de Moscou, Mikhail Lomonóssov (1711-1765), ocupou grande parte da sua vida na busca pela compreensão da relação entre linguagem (algo produzido culturalmente pelo homem para significar) e a natureza (produtora de significados que independe da ação humana). Essa inquietação foi herdada por pesquisadores russos de distintas áreas (tecnologia, matemática, linguística, comunicação, cibernética) que, durante a década de 1960 em meio aos encontros da “Escola de verão sobre os sistemas modelizantes de segundo grau” promovido pelo departamento de Semiótica da Universidade de Tártu, Estônia, buscaram compreender a linguagem como um problema semiótico.



Os pesquisadores russos - chamados de semioticistas, uma vez que “toda e qualquer investigação orientada pela compreensão da linguagem, é, por natureza, semiótica” (MACHADO, 2003, p.24) – observaram que os sistemas semióticos produzidos pelos homens, isto é, as linguagens, exigiam uma constante revisitação, novas interpretações. E pelo fato da linguagem não só estar apenas relacionada com o social, pois também interage com a vida, os semioticistas da Escola de Tártu-Moscou (ETM) tiveram como principal objetivo de investigação, assim como Lomonossóv, a compreensão do relacionamento entre natureza e cultura. Como aponta Irene Machado, “o que está na pauta de toda essa prática investigativa é a compreensão do mundo como linguagem, que se manifesta em variadas formas de comunicação e em domínios igualmente diversificados” (MACHADO, 2003, p.26).

Os estudos semióticos russos também possibilitaram a expansão do conceito de linguagem, considerando essa última não só como sistemas verbais, mas como manifestações culturais como a moda, o teatro, a música, a pintura, o cinema, dentre outros, que compõem os sistemas semióticos da cultura. Uma das primeiras tentativas de analisar a arte a partir de um viés semiológico foi encabeçada por Jan Mukarovsky (1891-1975) em 1934, na qual ele considerava as obras de arte como signos - e não como um conjunto sígnico - e defendia que apenas a partir do ponto de vista semiológico os teóricos poderiam compreender a essência da estrutura artística enquanto existência autônoma. Além disso, Mukarovsky percebeu o diálogo existente entre as manifestações artísticas: “(...) ao lado da literatura estão a pintura, a escultura, a música, etc. (...) Cada uma das várias artes estabelece, necessariamente relações carregadas de tensão com as outras”. (MUKAROVSKY, 1975, p. 138). Apesar do teórico tcheco não ter apresentado nenhum método semiológico para aplicação ao campo das artes e suas ideias terem sido classificadas por Tadeusz Kowzan (1978) como muito “gerais”, suas reflexões influenciaram e anteciparam algumas discussões que foram incorporadas nos estudos russos que resultaram na elaboração da Semiótica da Cultura – base teórica de nossa pesquisa.

Apesar de compreender que todas as linguagens possuem suas especificidades, isto é, seus códigos particulares, os semioticistas russos, assim como Mukarovsky, passaram a considerar o diálogo entre tais particularidades. Essa nova forma de pensar o signo – influenciada pelo “surgimento cada vez mais evidente do que se poderia denominar ‘uma consciência cada vez mais semiótica’” (SCHNAIDERMAN, 1979,

p.11), era algo que estava acontecendo no mundo desde a segunda metade do século XIX - propiciando a estruturação de uma proposta interdisciplinar e uma investigação focada nas mais distintas esferas da vida cultural, aspectos que definem a semiótica russa como semiótica da cultura. Com base nas ideias que os precederam, a Semiótica da Cultura consolida-se em meio a Escola Tártu-Moscou (ETM) como uma teoria de caráter aplicado para compreensão do papel da linguagem na cultura enquanto gerador de signos. Nesse sentido, a semiótica russa teve como sua máxima abordagem “a ideia de que a cultura é a combinatória de vários sistemas de signos, cada uma com codificação própria (...)” (MACHADO, 2003, p. 27), mas que se encontram unificados como um grande texto que engloba diferentes linguagens. Quer dizer, na esfera cultural relacionam-se entre si diversas linguagens que são constituídas por um código particular, um “signo convencional ou uma organização de caráter genérico a partir do qual é possível a constituição de sistemas, e conseqüentemente, da linguagem” (MACHADO, 2003, p. 155). A partir da noção de código surge outro conceito importante para Semiótica da cultura: o código cultural como uma estrutura complexa que controla comportamentos sociais a partir de valores determinados.

Além dos códigos, os semioticistas russos observaram que as linguagens também são constituídas a partir da língua natural e através dela é possível modelizar outros sistemas semióticos da cultura. Dessa forma a língua natural é considerada um sistema modelizante de primeiro grau pelo fato de justamente os demais sistemas buscarem nela sua própria estruturação – esses últimos chamados de sistemas modelizantes de segundo grau. Conforme definido pela pesquisadora Irene Machado (2003):

Por sistemas modelizantes entendem-se as manifestações, práticas ou processos culturais cuja organização depende da transferência de modelos estruturais, tais como aqueles sob os quais se constrói a linguagem natural. Carente de estrutura, o sistema modelizante de segundo grau busca sua estruturalidade na língua, que somente nesse sentido pode ser considerada sistema modelizante de primeiro grau. Assim considerados, todos os sistemas semióticos da cultura são modelizantes uma vez que todos podem correlacionar-se com a língua. (MACHADO, 2003, p. 49)

Dessa maneira, os objetos de estudo desta pesquisa - o texto dramático e a ficção seriada televisiva - podem ser definidos como sistemas modelizantes de segundo grau por serem estruturados na língua natural, onde seus códigos particulares dialogam entre

si promovendo um encontro entre culturas. Como aponta Machado (2003), “a ideia básica da modelização é, portanto, a possibilidade de considerar tanto as manifestações, os produtos ou atividades culturais quanto organizações segundo qualquer tipo de linguagem e, conseqüentemente, como texto” (MACHADO, 2003, p.51). Essa concepção propicia à Semiótica da Cultura formular um aparato teórico que investiga a relação entre distintos sistemas semióticos, tanto de natureza comunicativa verbal, como não verbal. Dessa forma, a Semiótica da Cultura, “não tendo de teorizar sobre os signos, lança-se na investigação sobre o comportamento e, conseqüentemente, sobre as relações entre os sistemas de signos da cultura” (MACHADO, 2003, p.142) desenvolvendo a chamada *competência semiótica*. Nas palavras de Irene Machado, esse conceito trata “da capacidade de compreender os sistemas semióticos como produtos da culturalização, isto é, como resultado da transformação da informação em linguagem e, conseqüentemente, em sistema da cultura” (MACHADO, 2003, p. 142). Graças a esse conceito, torna-se possível enxergar a Semiótica da Cultura um processo dinâmico e gerador de novos textos, uma vez que:

No espaço semiótico, muitos sistemas se chocam com outros e mudam repentinamente seu aspecto e sua órbita. O choque, contudo, não destrói, mas mostra a possibilidade de transformação do sistema. Ao emergir, uma nova estrutura textual traz à tona certos traços distintivos do seu sistema de “origem”, assim como também estabelece novas relações com os textos culturais vinculados a outras unidades sistêmicas. (MACHADO, 2007, p. 42)

Ou seja, a competência semiótica é uma atividade modelizante que implica na construção dialógica da linguagem, no processo de codificação ou recodificação da informação. Diante disso compreende-se que as manifestações artísticas são linguagens que possuem codificação própria, mas que estão abertas ao diálogo com outras estruturas específicas. É por meio dos conceitos acima elencados, que neste trabalho buscaremos compreender o diálogo entre dois sistemas semióticos distintos –o audiovisual e o literário – a partir da análise de como as personagens em *Hamlet* foram modelizadas na série *Sons of Anarchy* (que aqui também será referenciado através da sigla *SOA*), levando em consideração os códigos culturais que constituem cada uma dessas linguagens. Pelo fato deste trabalho abordar o diálogo entre dois produtos culturais de distintos sistemas semióticos, faz-se necessário, para melhor embasamento

de nossa pesquisa, a compreensão de outro conceito relacionado à Semiótica da Cultura: a tradução intersemiótica, conforme veremos a seguir.

### **1.1 Tradução Intersemiótica: Breve percurso histórico**

A formação do humano em seu aspecto histórico e intelectual foi influenciada diretamente por narrativas que atravessaram séculos se ressignificando através de traduções que contribuíram para a legitimação do nosso saber. Logo, a tradução pode ser considerada um acontecimento na linguagem humana e ainda hoje é algo que foge ao processo de sistematização metódica de seu percurso histórico, apesar das tentativas de alguns teóricos de organizá-lo diacronicamente. Susan Bassnett (2003), uma das principais referências de Estudos da Tradução, reconhece a falta de precisão para indicar o primeiro momento da efetivação da prática tradutória, mas sabe-se que essa prática remete a tempos imemoriais durante o contato entre povos, culturas e línguas diferentes, cuja incidência pode ter ocorrido durante as traduções literárias do grego para o latim, por partes de tradutores romanos como o filósofo Cícero (106-43 a.C).

De acordo com Bassnett, o filósofo Cícero atribuiu à tradução o ofício de ser uma interpretação criteriosa do texto base, cuja produção resultante é uma versão baseada em um fluxo de tradução de “sentido para sentido” (e não palavra por palavra), visando à conservação dos pensamentos contidos no texto através das palavras adequadas ao costume romano. Ainda de acordo com o percurso traçado pela autora inglesa, acompanhamos o processo de ressignificação de sentido da prática da tradução durante a propagação do cristianismo. Segundo a estudiosa, a difusão da ideia de que a Bíblia era aplicável a toda a vida humana gerou forte comoção para que esse livro fosse traduzido em várias línguas uma vez que, segundo as autoridades vigentes da época, cada homem deveria ter acesso a esse texto crucial em uma linguagem que ele pudesse entender, ou seja, em sua língua vernácula. Assim, na época renascentista a função do tradutor era tornar esse texto detentor de autoridade completamente acessível para cultos e leigos, tal qual fora escrito. Em relação às “obras detentoras de autoridade”, nos referimos à posição de superioridade atribuída às produções por parte de sua cultura fonte, como é o caso das obras de William Shakespeare (1564-1616) na cultura inglesa. Suas obras foram produzidas em uma época nacionalista para Inglaterra, onde, inclusive, o inglês estava sendo consolidado como língua oficial. As obras Shakespearianas foram consideradas símbolos de identidade nacional inglesa e, por este

motivo, muitos tradutores antigos e atuais das obras do bardo sofreram e ainda sofrem cobranças para que as suas traduções consigam capturar a essência do cânone literário.

Diante do explanado, observamos que a função das traduções estava sujeita à mudança de fatores culturais, sociais e históricos, bem como às línguas a partir das quais se traduzia e às quais se constituiria o texto final; o texto de partida (se era de cunho religioso, didático, jurídico, histórico, literário); a formação e interesses dos tradutores e do público alvo (FURLAN, 2001). Como podemos notar, tais considerações eram feitas a partir da tradução de textos literários, tendo sido o linguista russo Roman Jakobson o primeiro a considerar o processo de transmutação de sentidos entre textos como elemento definidor da tradução, podendo abranger também o processo de recodificação de um texto construído por determinado sistema semiótico, para outro texto pertencente a um sistema distinto, como aponta Bassnett (2003, p.37). No intuito de compreender as diversas naturezas tradutórias, Jakobson sistematizou a noção da tradução em três maneiras de interpretação: tradução intralingual, interpretação de um signo em outros da mesma língua; tradução interlingual, interpretação de um signo por meio de outra língua; e tradução intersemiótica, interpretação dos signos verbais em outro sistema de signos não verbais – conceito de nosso interesse neste trabalho.

Por “intersemiótico” entende-se tudo que se refere à relação entre dois ou mais sistemas semióticos, ou seja, entre distintas linguagens. Na tradução intersemiótica (que também será referenciada neste texto pela sigla TI), o contato entre códigos culturais gera um novo produto fruto de um processo tradutório onde elementos são suprimidos ou adicionados, e novos signos são criados e/ou ressignificados. O trabalho de Julio Plaza intitulado *Tradução Intersemiótica* publicado originalmente em 1987, abriu caminhos de reflexão a partir das ideias de Jakobson. Segundo Plaza, a tradução intersemiótica é uma:

(...) prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogos de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (PLAZA, 2008, p.14)

Em outras palavras, podemos dizer que a TI é um processo criativo que proporciona a interação de “duas instâncias criadoras - o autor original e seu tradutor”

(BEZERRA, 2012, p. 47), resultando na busca pelas equivalências de sentidos. O conceito de equivalência é proveniente da ideia de que se todas as linguagens possuem uma organização particular, o contato entre códigos culturais de naturezas semióticas distintas ocasiona a construção de elementos que vão desempenhar funções equivalentes uns aos outros. Pelo fato dessa prática tradutória ser uma interação criativa, a busca por equivalências não se pauta pelo parâmetro da fidelidade (igualdade), mas pela compreensão de um sentido que pode ser comum ao texto-fonte e ao texto resultante. Algumas abordagens teóricas do estudo da TI - bem como de outras correntes que dialogam com ela como a intertextualidade, adaptação, apropriação - buscam defender leituras mais abertas das obras deixando de lado o parâmetro da fidelidade como juízo de valor e procurando inserir essa discussão no âmbito da produção cultural. E nesse caso, enquanto uma obra que possui liberdade criativa para ser fruto de um processo tradutório entre distintas linguagens semióticas, é que podemos situar a série *Sons of Anarchy*.

É importante observar que, em nenhum momento, a série televisiva declara-se explicitamente, em sua abertura e/ou créditos, como uma TI de *Hamlet*. Mas, a partir do repertório cultural do espectador observa-se que signos do texto dramático Shakespeariano foram ressignificados, podendo ser realizada a leitura de equivalência de sentido entre as obras. Em uma entrevista publicada em 2013 pelo site *Vulture*, Kurt Sutter, criador de *SOA*, fez a seguinte declaração a respeito da relação da ficção seriada televisiva com *Hamlet*:

Um dos temas recorrentes de Shakespeare é a ideia de que o poder não apenas corrompe, mas que a corrupção se repete continuamente. Da mesma forma, os clubes de moto: Eles começaram como essas organizações de veteranos de guerra - pilotos que estavam acostumados a um estilo de vida muito cheio de adrenalina - e foram jogados para (...) um estilo de vida simples. (...) Logo eles se tornaram o que o governo federal classificou como um sindicato do crime organizado. Então eu imaginei o primeiro cara que vestiu aquela jaqueta de couro e disse: Vamos pegar nossas motos e tomar algumas cervejas. Como é que esse cara se sente sobre seus rapazes se tornarem fora-da-lei? Esse cara para mim se tornou John Teller, o fundador do clube. Então eu pensei: “E se aquele cara é o pai em *Hamlet*? E se esse cara é o fantasma de John Teller?” Esse arquétipo me permitiu estabelecer o príncipe, nosso protagonista, Jax Teller. Eu baseei vagamente todos os meus personagens em uns de *Hamlet*.

Pisquei para ele com Gemma como Gertrude e Clay como Cláudio. Opie era Horatio. (tradução nossa)<sup>2</sup>

Essas equivalências entre as personagens demonstram que a tradução intersemiótica do texto dramático para a televisão é desenvolvida a partir de traduções dos elementos edificantes da obra matriz que se tornaram alvo de novas interpretações por parte do agente tradutor. São inseridos nas personagens e na estrutura dramática da série, elementos culturais próprios da cultura alvo, corroborando a ideia de que “o trabalho do tradutor é uma forma de mediação cultural” (BRITTO, 2010, p.136). No caso da referida série televisiva, o espectador reafirma seu lugar como parte fundamental no processo de significação, pois através de seu repertório cultural, ele vai identificar a tradução de sentidos da obra literária para a obra audiovisual em questão. Dessa forma, “a tradução situa-se, pois, na interseção, no entrecruzar desse social partilhado pelo emissor e pelo receptor do novo signo constituído pela tradução” (DINIZ, 1994, p.1003). Esse caráter interdisciplinar dos Estudos da Tradução demonstra que a prática tradutória é um processo dinâmico que não só envolve a transposição de signos verbais em não verbais, mas também considera os aspectos culturais e semióticos envolvidos nesse trânsito. Além disso,

(...) essas mudanças tiveram como principal contribuição libertar a atividade tradutória dos ideais tradicionais de literalidade e fidelidade e, conseqüentemente, aliviar o tradutor da tarefa impossível de resgatar e preservar um suposto sentido original contido no texto. O tradutor passou a ser visto por muitos como intérprete e criador, e entende-se que seus textos são informados por seu contexto histórico, seu meio social, sua ideologia, seu inconsciente. (CARVALHO, 2005, p.14)

---

<sup>2</sup> Tradução nossa para o trecho original: “One of the recurring themes of Shakespeare is the idea that power doesn’t just corrupt, but that the corruption continuously repeats itself. So, motorcycle clubs: They began as these organizations by war vets—pilots who were used to a very adrenaline-filled lifestyle and were dropped into this post–World War II Eisenhower, simple lifestyle. So they started getting together. It was this fraternity of heroic dudes who’d get together and ride their bikes, then maybe have a few too many beers and kick the shit out of each other. Soon they became what the federal government classified as an organized-crime syndicate. So I envisioned the first guy that put on that leather jacket and said, “Let’s get on our bikes and have a few beers.” How does that guy feel about his guys’ becoming outlaws? That guy for me became John Teller, the founder of the club. Then I thought, *What if that guy is the father in Hamlet? What if that guy is the ghost of John Teller?* That archetype enabled me to establish the prince, our lead guy, Jax Teller. I loosely based all my characters on ones from *Hamlet*. I winked at it with Gemma as Gertrude and Clay as Claudius. Opie was Horatio (...).”

De acordo com essa perspectiva, podemos fazer a leitura da série *Sons of Anarchy* como um produto cultural fruto de um processo de tradução intersemiótica da peça *Hamlet*. Pelo fato do contato entre as obras não estar delimitado de maneira explícita (não há na série nome de personagens e indicações literais que indiquem explicitamente a relação entre as obras), o engajamento do leitor/espectador é crucial para percepção das referências do texto fonte. Buscaremos agora compreender as particularidades que compõem as linguagens dos respectivos produtos culturais aqui analisados, no intuito de entender como se codificam para, posteriormente, analisar como acontece o processo de modelização das personagens.

## 1.2 O texto dramático na linguagem teatral

Enquanto manifestação cultural criada pelo homem, a linguagem teatral existe para gerar significados assim como a literatura, os mitos, as religiões, dentre outros. A pesquisadora alemã Erika Fischer-Lichte observa que “o significado dos signos ou seus contextos criados por um sistema cultural, só pode ser amplamente constituído quando eles encontram aplicação tanto do código interno desse sistema quanto no externo, que é a base deste sistema e de outros<sup>3</sup>” (FISCHER-LICHTE, 1999, p.20), logo, a produção de significados do teatro acontece por meio da relação entre o código cultural e o código teatral.

Neste trabalho vamos analisar um elemento de fundamental importância para a constituição da linguagem teatral: o texto dramático. Esse elemento que precede a encenação “existe com todos os seus traços estruturais antes de estarem criados os demais componentes da estrutura teatral (...)” (VELTRUSKI, 1940, p.164) e, “embora a peça seja uma literatura auto-suficiente, que não requer necessariamente representação teatral; o sujeito criador em geral sente, conquanto muitas vezes inconsciente, as possíveis aplicações de sua obra” (ibidem, p.187). Nesse sentido, a flexibilidade da dramaturgia escrita possibilita que essa tanto seja compreendida através de uma leitura convencional, como que sua utilização sirva como base para encenação, uma vez que o dramaturgo estrutura personagens cujas ações construídas a partir do diálogo narram histórias em uma unidade espaço-temporal.

---

<sup>3</sup> Tradução nossa para o trecho original: “El significado de los signos o bien sus contextos creados por un sistema cultural, solamente puede ser ampliamente constituido cuando encuentran aplicación tanto el código interno de ese sistema como también el externo, que sirve de base a este sistema y a otros”.



Iuri Lótman observa que “num texto artístico verbal, não só os limites dos signos são diferentes, mas o próprio conceito de signo é diferente” (LÓTMAN, 1978, p.55), logo, ao estudar um texto dramático literário como *Hamlet*, por exemplo, é preciso ter em mente que essa produção modeliza a imagem do mundo a partir de códigos detentores de um caráter figurativo. Os códigos teatrais são definidos de tal forma, mas seus signos não são essencialmente teatrais, eles tornam-se teatrais, pois os signos que compõe a linguagem teatral são provenientes de outras linguagens como a música, a literatura, a pintura, etc. Para produzir sentido, a linguagem teatral se constitui a partir do diálogo com códigos pertencentes a outros sistemas semióticos verbais, como é o caso do texto dramático; e também com sistemas não verbais, como os gestos, os cenários, o vestuário. Segundo Otakar Zich (*apud* BOGATYREV, 2006, p.74), os signos da linguagem teatral possuem dois objetivos: o primeiro se refere à caracterização das personagens e também ao lugar da ação; o segundo trata-se da participação da ação dramática. Nesse sentido, vamos nos ater à noção fundamental da personagem.

A linguagem teatral nos dará suporte em relação ao entendimento dos fragmentos semióticos – como os elementos de caracterização das personagens como vestuário, acessórios, penteado, dentre outros - que serviram como modelização das personagens shakespearianas na obra audiovisual *Sons of Anarchy*. Passaremos agora para uma breve contextualização da tragédia, uma vez que *Hamlet* dialoga com as particularidades desse gênero literário dramático.

### **1.2.1 A tragédia Shakespeariana**

A tragédia, gênero dramático literário que nasceu na Grécia antiga, é alvo de interpretações e discussões desde os textos escritos na antiguidade clássica até a modernidade; não sendo de nosso interesse traçar um levantamento histórico a respeito das diversas compreensões a respeito da tragédia, mas fazer um breve apanhado das principais características desse gênero dramático na sua concepção clássica e no surgimento das tragédias Shakespearianas. Na sua concepção clássica, a tragédia é compreendida como uma:

(...) imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação representada, não com a ajuda de

uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação (catharsis) dessas emoções. (ARISTÓTELES, 2005, p.24)

Ou seja, o filósofo grego defende a noção de ação como elemento que move a tragédia e pelo fato de ser algo desencadeado pela atitude das personagens, considerando esse gênero como imitação das ações humanas. Nessa perspectiva, a relação entre personagem e enredo é um aspecto marcante na tragédia, onde o protagonista precisa lidar com as consequências de sua ação, isto é, com o fato de ter transgredido um limite. Assim, o herói na tragédia é “(...) um homem que, não se distinguindo por sua superioridade e justiça, não obstante não é mau nem perverso, mas cai no infortúnio em consequência de qualquer falta (erro de julgamento)” (ARISTÓTELES, 2005, p.20), em outras palavras, torna-se agente e vítima de suas ações, culminando em uma catarse ou descarga de emoções. Na tragédia antiga é enfatizada não só a consequência da transgressão do protagonista quando este se revolta contra uma autoridade (seja líder ou divindade), mas também a trajetória e reação desse herói a partir do seu erro. Logo, na tragédia grega (clássica) é necessária a existência de um conflito que traz sofrimento, uma ordem transposta que instaura o caos, mas que tem uma solução admissível. Conforme observado pela professora Rosemari Bendlin Calzavarra (2011):

(...) Na tragédia antiga a resolução do conflito se dá pela derrocada da pessoa para a realização da justiça eterna. O indivíduo abre mão da sua vontade pessoal para atender um comando mais alto. Embora o herói grego também agisse conforme sua individualidade, na tragédia clássica esta individualidade se confunde necessariamente com o princípio moral. É a justiça eterna que, como força absoluta do destino, assegura o acordo entre a substância moral e as forças particulares que entram em choque e ao final se apresentam como espetáculo dos indivíduos que se autopunem. (CALZAVARA, 2011, p.5)

Posteriormente, à essa concepção clássica, a modernidade fez surgir um novo tipo de tragédia e nos interessará, sobretudo, a tragédia da Renascença inglesa, da era elisabetana, uma vez que nosso objeto literário se encaixa dentro desse contexto histórico de produção. O Renascimento na Inglaterra é um marco de reforço da identidade nacional onde a produção teatral, em especial, encontrava-se em plena efervescência. As peças desse período traziam protagonistas humanizados, que eram considerados heróis mesmo quando fracassavam diante dos seus objetivos, o que

proporcionava ao público elisabetano a possibilidade do autoconhecimento. Essa temática do teatro inglês inspirou importantes dramaturgos da época, como Christopher Marlowe e Thomas Kyd, cujas respectivas produções *Tarmburlaine* (Tamerlão) e *The Spanish Tragedy* (A tragédia espanhola) inspiraram diversos autores da época, com destaque para o dramaturgo William Shakespeare. Por volta de 1601, Shakespeare, influenciado pelos importantes dramaturgos que o precederam, adentra ao mundo da tragédia com um tipo de teatro que problematizava a condição humana a partir da construção de personagens complexos dotados de conflitos psicológicos e morais.

Segundo Bárbara Heliodora, ao escrever suas tragédias, William Shakespeare conservou a ideia de que “(...) o homem enfrenta o mal que sempre existe e o mal que faz a ele. Esse mal pode existir como um inimigo externo e concreto, no entanto, em todas as obras ele está presente no interior do próprio protagonista, em maior ou menor medida” (HELIODORA, 2008, p. 64-65). Assim é possível perceber o contraponto entre a concepção grega da tragédia, onde os erros humanos estavam normalmente atrelados a alguma relação com o divino, uma entidade superior; e a tragédia moderna, onde os sujeitos, que são responsáveis por seus atos, adquirem uma consciência racional de sua condição. Segundo o teórico russo Mikhail Bakhtin,

Quando analisamos as tragédias de Shakespeare, também observamos a transformação sucessiva de toda a realidade – que age sobre suas personagens – em contexto semântico dos atos, pensamentos e vivências dessas personagens: ou verificamos diretamente as palavras (palavras das feiticeiras, do fantasma do pai, etc.) ou acontecimentos e circunstâncias, traduzidos para a linguagem do discurso potencial que interpreta. (BAKHTIN, 2003, p. 404)

Podemos perceber tal característica em *Hamlet*, pois as narrativas em questão ocupam-se de contar a história de seus protagonistas através de suas próprias ações, nas quais:

(...) as personagens não se revelam, mas se desenvolvem, e o fazem porque têm a capacidade de se autorecriarem. Às vezes, isso ocorre porque, involuntariamente, escutam a própria voz, falando consigo mesmos ou com terceiros. Para tais personagens, escutar a si mesmos constitui o nobre caminho da individuação, e nenhum outro autor, antes ou depois de Shakespeare, realizou o verdadeiro milagre de criar vozes, a um só tempo, tão distintas e tão internamente coerentes, para seus personagens principais, que somam mais de cem, e para centenas de personagens secundários, extremamente individualizados. (BLOOM, 2000, p. 19)

Com base nas ideias anteriormente elencadas, situamos *Hamlet* como um texto dramático do gênero trágico renascentista e, dessa forma, tornamos possível o início da nossa compreensão a respeito da estruturação das suas personagens, em especial, o protagonista, bem como à estruturação da sua trama. Mostra-se fundamental agora o embasamento teórico de outra linguagem que será alvo de nosso estudo, a televisiva, a partir da compreensão da estruturação da ficção seriada, para que possamos compreender as particularidades semióticas e culturais do nosso objeto audiovisual *Sons of Anarchy*.

### 1.3 Ficções seriadas televisivas

Desde seu surgimento, a discussão sobre a televisão e seus produtos foi cercada de contestações e preconceitos, dividindo opiniões entre os que a enxergavam como o marco de uma nova era, e entre os que a categorizavam como um meio de comunicação alienador das massas. Polêmicas à parte, o aparelho de televisão passou a ser incorporado no cotidiano das diversas camadas sociais, transmitindo durante grande parte de sua programação, a chamada ficção televisiva. Segundo Renata Pallottini, a ficção televisiva:

(...) é a história, mais ou menos longa, mais ou menos fracionada, inventada por um ou mais autores, representada por atores, que se transmite com linguagem e recursos de TV, para contar uma fábula, um enredo, como em outros tempos se fazia só no teatro e depois se passou a fazer também no cinema. (PALLOTTINI, 2012, p.24)

As linguagens teatrais e cinematográficas, por sua vez, foram usadas como base para estruturação das ficções televisivas, e essa última foi adicionando elementos não só do rádio, mas também da literatura, para estruturar seus produtos que se caracterizam, sobretudo, pela linguagem narrativa. Portanto, a partir do diálogo com os sistemas semióticos que a precederam, a TV propicia aos seus produtos ficcionais uma construção de acordo com a sua linguagem particular, caracterizando-se através da sua “extensão, tratamento (...), unidade, tipos de trama e subtrama, maneiras de criar, apresentar e desenvolver as personagens, modos de organização e estruturação do conjunto (...)” (PALLOTTINI, 2012, p.25). Em relação a essas características, a ficção televisiva é classificada de duas maneiras distintas ao público: unitário ou não unitária, conforme classificação de Pallottini. A primeira forma diz respeito ao tipo de ficção que

é exibida de uma só vez, com uma história concisa que se desmembra na estrutura de começo-meio-fim em aproximadamente entre uma hora, uma hora e meia de duração. As poucas personagens que vão ter função na história (não estamos falando aqui dos figurantes) são poucas e precisam ser construídas no seu curto espaço de tempo. Ou seja, “a construção, a estruturação de um programa unitário de televisão (...) deve ser cuidada para que seja íntegra, eficiente, para que tenha unidade, clareza de propósitos, a objetividade como intenção” (PALLOTTINI, 2012, p.39-40).

A segunda forma ficcional televisiva, a não unitária, consiste na possibilidade de contar uma história por partes, sendo classificada pela autora como minisséries, telenovelas e séries – sendo esta última forma o foco do nosso interesse. Diante das novas possibilidades de difusão, financiamento e repercussão, a televisão encontra-se em um importante momento de sua existência, sendo a série televisiva um dos meios narrativos mais populares da atualidade. No cenário acadêmico brasileiro, o campo de estudo a respeito da ficção seriada está em constante expansão principalmente devido ao apuro construtivo do ponto de vista estilístico e narrativo das produções, sobretudo estadunidenses, como é o caso de séries de sucesso de audiência e crítica como *The Sopranos* (exibida pelo canal fechado HBO de 1999 a 2007,), *Mad Men* (exibida pelo canal fechado AMC de 2007 a 2015) e *Breaking Bad* (exibida pelo canal fechado AMC de 2008 a 2013). O interesse por ficções seriadas foi ampliado por meio da TV a cabo, uma vez que este veículo permite a produção de conteúdo para público segmentado.

Segundo Arlindo Machado (2000), as narrativas televisuais seriadas são estruturadas em forma de blocos com intervalos comerciais e são apresentadas de maneira fragmentada em exibições diárias ou semanais, cuja apresentação dos seriados acontece de três modos distintos: No primeiro caso “temos uma única narrativa (ou várias narrativas entrelaçadas e paralelas) que se sucede(m) mais ou menos linearmente ao longo de todos os capítulos” (MACHADO, 2000, p.84), como é o caso de *Sons of Anarchy*. As sete temporadas tratam da trajetória de Jax e sua relação com a sua família, o clube e o modo como estas tramas se entrelaçam em uma perspectiva linear até seu desfecho.

No segundo caso, as narrativas são fechadas, pois “cada emissão é uma história completa e autônoma, com começo, meio e fim, e o que se repete no episódio seguinte são apenas os mesmos personagens principais e uma mesma situação narrativa” (Ibidem, p. 84). Para ilustrar este caso podemos citar a série nacional *Os Normais*,

exibida pela TV Globo de 2001 a 2003, que mostra o casal Rui (Luiz Fernando Guimarães) e Vani (Fernanda Torres) em várias situações inusitadas do cotidiano cujo desfecho acontece ao fim de cada episódio.

Por fim, o terceiro tipo de narrativa se refere à preservação da essência temática da série ao longo dos episódios e, “não apenas a história é completa e diferente das outras, como diferentes também são os personagens, os atores, os cenários e, às vezes, até os roteiristas e diretores” (Ibidem, p.84). Como exemplo deste terceiro tipo podemos citar *A vida como ela é*, ficção seriada baseada nas histórias do escritor brasileiro Nelson Rodrigues, exibida pela TV Globo originalmente em 1996, e que aborda diversas histórias através do viés temático de situações do cotidiano, mas sem estabelecer elo comunicativo entre os seus episódios, seja em nível de personagens e/ou cenários. Em um cenário mais atual, podemos citar a série britânica *Black Mirror* (2011 – em curso), que aborda a relação dos seres humanos com a tecnologia a partir de episódios que não se relacionam uns com os outros.

É importante ressaltar, conforme observado por Machado, que mesmo com a diferenciação entre os três tipos de modalidades citados, estes acabam se emaranhando e:

(...) se deixam assimilar umas pelas outras, em graus variados, de modo que cada programa singular, se não for estereotipado, acaba por propugnar uma estrutura nova e única. A riqueza da serialização televisual está, portanto, em fazer dos processos de fragmentação e embaralhamento da narrativa uma busca de modelos de organização que sejam não apenas mais complexos, mas também menos previsíveis e mais abertos ao papel ordenador do acaso. (MACHADO, 2000, p.97)

Dessa forma, *Sons of Anarchy* encaixa-se no formato serializado, pois trata-se de uma obra de maior duração (exibido de 2008 a 2014), cuja história é desenvolvida em sete temporadas que possuem 13 episódios interligados, que abordam narrativas que se entrelaçam linearmente ao longo do seu desenvolvimento; episódios com duração de 50 a 60 minutos estruturados em blocos que são separados por intervalos comerciais e/ou chamadas de outros programas do canal a cabo FX. Na referida série, o desenvolvimento da história compassadamente durante os episódios e a construção (e aprofundamento) da personagem principal, Jax Teller, bem como progresso dos conflitos acontecem por meio da serialidade.

A serialidade tem como característica a fragmentação que representa “(...) marca própria do mundo contemporâneo, ao qual as estruturas narrativas antigas se adaptam”

(BALOGH, 2002, p.52). Porém, sua existência data antes mesmo da popularização das séries de TV. Em um breve histórico de sua origem, Arlindo Machado aponta que:

Ela já existia antes nas formas epistolares de literatura (cartas, sermões, etc.), nas narrativas míticas intermináveis (*As mil e uma noites*), depois teve um imenso desenvolvimento com a técnica do *folhetim*, utilizada na literatura publicada em jornais no século passado, continuou com a tradição do radiodrama ou da radionovela e conheceu a sua primeira versão audiovisual com os *seriados* do cinema. (MACHADO, 2000, p.86)

Em relação a essa primeira versão audiovisual, o surgimento do seriado no cinema acontece inicialmente para atender demandas do mercado cinematográfico. As salas de cinema, por volta de 1913, eram desconfortáveis, o que tornava possível apenas a exibição de filmes curtos que não exigissem o desconforto prolongado dos espectadores. A exibição dos longas-metragens só era possível em salas mais confortáveis, consequentemente mais caras e numericamente pouco expressivas (MACHADO, 2000, p.86). Diante dessa limitação, as obras seriadas destinadas às salas de exibição foram produzidas – muitas vezes de maneira improvisada - enquanto suas partes anteriores ainda estavam sendo exibidas. Por esse caráter “improvisador”, muitas vezes a serialidade era vista no cinema como uma prática amadora (MACHADO, 2000), e o destaque de sua forma e o impulso de sua expressão artística ganhou forte respaldo posteriormente através da indústria televisiva.

Da mesma forma, a televisão buscou em outras linguagens a base de construção de seus produtos, em especial às ficções seriadas, e esse relacionamento foi de grande importância para a consolidação do que as séries de TV são hoje. Como aponta Renata Pallottini:

Tudo isso junto, teatro, narrativa, cinema, rádio e mais alguma coisa peculiar, redundou nas histórias televisadas, cada vez mais atraentes, na medida em que veiculam um conteúdo intencionalmente simples, tornado interessante pela utilização de técnicas mais sofisticadas (...). (PALLOTTINI, 2012, p.24)

Feito este percurso teórico a respeito das ficções seriadas televisivas, é preciso compreender a construção dos seus produtos que se caracterizam enquanto obras dramáticas seriadas contemporâneas e como suas particularidades interferem na modelização das personagens em *SOA*.

### 1.3.1 O drama seriado contemporâneo

O drama é um campo reflexivo muito antigo, cujos fenômenos dramáticos foram discutidos a partir de diversas perspectivas teóricas, históricas e culturais. Não é do interesse deste trabalho amparar discussões a respeito da origem do drama, mas sim levar em consideração, a partir de suas bases conceituais – enquanto gênero literário e enquanto espécie artística –, como essa noção pode vir a dialogar com o campo de pesquisa televisivo. Ao conceituar o drama enquanto “uma obra literária, texto de uma peça” (WILLIAMS, 2010, p.215), Raymond Williams considera-o enquanto gênero literário que possui particularidades que o difere de outros gêneros, uma vez que:

(...) Sua engrenagem se articula a partir da ação de personagens autônomos, destacados de uma instância narrativa exterior. Seus interesses mobilizam conflitos de vontades que, através do diálogo e do enfrentamento, movem a ação dramática a partir de mudanças substanciais no rumo da história (as chamadas peripécias) e de descobertas partilhadas com o público sobre a própria natureza de cada personagem (os chamados reconhecimentos). (SILVA, 2015, p.131-132)

No que se refere à base conceitual do drama enquanto processo artístico, sua manifestação pode ocorrer através de diversos meios, mas o teatro é considerado o berço da estruturação de sua forma, isto é, da estruturação do elemento que torna singular o tipo da sua manifestação artística. Com o advento de mídias populares que capturavam e exibiam imagens em movimento, como o cinema e a televisão, as possibilidades de expressão dramática foram ressignificadas para além da tradição lítero-teatral e o hibridismo dessas linguagens fez surgir novos produtos categorizados como drama. Dessa forma, compreendemos que, embora possuam semelhanças, o drama enquanto gênero televisivo não corresponde a mesma coisa que o drama enquanto gênero literário, pois “(...) o gênero do drama televisivo possui diversos modelos, de matrizes culturais também diferentes, mas a sua raiz mais profunda é sempre a mesma: o teleteatro, a peça única exibida sequencialmente, ao vivo, dos primórdios da televisão” (SILVA, 2015, p.134).

Pela sua ligação com o gênero dramático, chamava-se teleteatro a realização de uma encenação teatral com os códigos particulares da sua linguagem, em estúdio de televisão e coordenados por profissionais que ainda não tinham familiaridade com a linguagem televisiva. De acordo com Silva (2015), o teleteatro foi destituído do posto de modelo do drama televisivo por conta de mudanças técnicas, econômicas e culturais



que afetaram tais produções e fizeram surgir novos formatos, gêneros e subgêneros que ganharam significativa popularização, como as já citadas ficções seriadas. Essas últimas serão alvo de nossa investigação a partir de obras que se encaixam na tipificação do chamado drama seriado contemporâneo, como *Sons of Anarchy*. Por se tratar de um conceito ainda pouco discutido a nível acadêmico, não dispomos de vasta bibliografia de embasamento a respeito do drama seriado contemporâneo, mas buscaremos contribuir com essa discussão através do artigo “Origem do drama seriado contemporâneo” (2015), do pesquisador Marcel Vieira Barreto Silva.

Segundo Silva (2015), o drama seriado contemporâneo nasce nos Estados Unidos no final da década de 1990 em um momento marcado pela produção de conteúdos específicos para públicos segmentados - consequência da expansão da TV a cabo, como já citamos. A partir dessa época nota-se uma produção de dramas seriados que ultrapassam as próprias temáticas abordadas, problematizando questões humanas através de personagens passíveis de mudança ao longo dos episódios, de moral duvidosa em muitos casos, como Walter White – protagonista da série *Breaking Bad* -, um pacífico professor de química de 50 anos que, ao descobrir um câncer em estágio avançado, passa a produzir metafetamina com seu ex-aluno dependente químico no intuito de estruturar financeiramente a sua família – composta por uma esposa grávida dona de casa, e um filho com parcial paralisia cerebral. Porém, com o passar das temporadas, acompanhamos a transformação psicológica de Walter, uma vez que ele passa a sentir-se atraído pelos perigos de sua nova condição, tornando-se o próprio antagonista da série, adotando comportamento violento e outras posturas que vão contra ao perfil que ele apresenta no início da ficção seriada. Além da construção das personagens, Silva observa que, no drama seriado contemporâneo, as tramas:

(...) são um entrelaçamento articulado de situações dramáticas envolvendo núcleos que se expandem e se delimitam de modo muito orgânico (nessas séries, é muito comum personagens destacados, e mesmo com status de protagonistas, serem mortos nas histórias para desencadear profundas peripécias dramáticas). Seu desfecho pode ser tanto o estabelecimento de uma situação que se prolonga para além da própria série, num *continuum* dramático (...), quanto a solução definitiva do arco central que sustenta, como uma espinha dorsal, todas as tramas paralelas e circunstanciais. (SILVA, 2015, p.140)

Devido a essas particularidades de construção, é possível notar que no drama seriado contemporâneo, os episódios - enquanto microestruturas - promovem conexões

consistentes entre as tramas, e as temporadas – enquanto macroestruturas - possuem uma significativa dimensão dramática desde seu início até o seu desfecho. Compartilhando da perspectiva de Silva (2015), podemos classificar *SOA* como um drama seriado contemporâneo, uma vez que o protagonista foge à tipificação social padrão, pois apresenta falhas de caráter e comportamentos que não condizem com seus objetivos iniciais; além disso, a trama de *SOA* tem um desfecho que não reestabelece à ordem inicial destituída, pois a morte de Jax simboliza sua redenção diante da sua incapacidade de mudar seu destino. Ou seja, a série reafirma o perfil defendido por Silva (2015), quando o autor alega que “o único desfecho possível, no drama seriado contemporâneo, é o da ruína, ainda que sublime, seja para dali construir um mundo novo, e melhor, seja para esquecer nos escombros a memória de um reinado de terror” (SILVA, 2015, p.140).

Adentraremos agora na categoria pilar do drama, a personagem, para compreensão de como este elemento caracteriza-se no texto dramático literário e na ficção seriada televisiva e como as personagens de *Hamlet* foram ressignificadas nas personagens de *SOA*, em um processo de modelização.

## CAPÍTULO 2

### 2. A Personagem de ficção

Desde os nossos primeiros anos de vida estamos em contato com a ficção oral, escrita e/ou audiovisual, onde a personagem revela-se como elemento que dá ritmo à narrativa, pois é através dela que “(...) a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (ROSENFELD, 1987, p.121). Segundo Reis e Lopes (1998),

(...) a personagem evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes expressivos. Na narrativa literária (...), no cinema, na história em quadrinhos, no folhetim radiofônico ou na telenovela, a personagem revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia narrativa (REIS E LOPES, 1988, p. 215).

Assim, compreende-se que em meio aos estudos da narrativa, a personagem é considerada o elemento sobre qual a ação se desenrola, ou seja, é o pilar da ação dramática. Independente do suporte expressivo, a narrativa mostra-se como tal a partir do surgimento da personagem, pois a descrição do ambiente sem o delinear de um elemento semiótico que impulse a ação pode ser encarado como um relato:

Há numerosos romances que se iniciam com a descrição de um ambiente ou paisagem. Como tal poderiam possivelmente constar de uma carta, um diário, uma obra histórica. É geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício (ou não-fictício) do texto (ROSENFELD, 1967, p.15).

Como podemos notar, a existência da personagem está atrelada à figura humana, e essa aproximação foi elaborada por Aristóteles, primeiro teórico a propor reflexões sobre a personagem de ficção. Segundo Beth Brait (1985), que defendia que tal existência está diretamente relacionada, sobretudo, a coerência interna da obra, isto é, a uma verossimilhança ao mundo fictício criado pelo autor que por si só tem sua verdade determinada. Brait (1985) observa que as investigações desse filósofo também influenciaram a concepção de personagem do poeta e filósofo romano Horácio, onde este último a concebe como uma reprodução dos seres vivos, como modelos a serem imitados (BRAIT, 1985, p.36). Mais adiante, durante os séculos XVI e XVII, diversos autores ocuparam-se em revisitar e reforçar o conceito de personagem a partir da

perspectiva aristotélica e horaciana, isto é, continuaram a propagar a imagem antropomórfica da personagem na condição de ser retratada através de uma conduta moral superior à humana – visão diretamente influenciada pelos ideais cristãos propagados na época. Apenas a partir da metade do século XVIII, como aponta Brait (1985), é que essa visão entra em declínio e a personagem de ficção passa a ser encarada a partir de um ponto de vista que a compreende “(...) como a representação do universo psicológico de seu criador” (BRAIT, 1985, p.38). Segundo a autora,

(...) Coincidindo com o apogeu da narrativa romanesca, estendem-se as pesquisas teóricas que procuram encontrar na gênese da obra de arte, nas circunstâncias psicológicas e sociais que cercam o artista, os mistérios da criação e, conseqüentemente, a natureza e a função da personagem. Nesse sentido, os seres fictícios não mais são vistos como imitação do mundo exterior, mas como projeção da maneira de ser do escritor. (BRAIT, 1985, p.38)

Assim, uma vez que a existência da personagem enquanto tal depende da sua inserção em uma história narrada, compreendemos ser “(...) possível detectar em uma narrativa as formas encontradas pelo escritor para dar forma, para caracterizar as personagens, sejam elas encaradas como pura construção linguístico-literária ou espelho do ser humano” (BRAIT, 1985, p.52). Ao criar o mundo ficcional, o autor irá desenvolver personagens e histórias que irão se entrelaçar tornando verossímeis suas ações e desdobramentos, respectivamente. Esse mundo ficcional, nas palavras de Umberto Eco, “(...) consiste em um conjunto de indivíduos dotados de propriedades. Visto que algumas dessas propriedades ou predicados são ações, um mundo possível pode ser visto também como um curso de eventos” (ECO, 2008, p.108).

Considerando tal perspectiva, nesta dissertação iremos trabalhar a personagem como categoria de análise para compreendermos o processo de modelização entre os objetos ficcionais estudados. Eventualmente iremos recorrer ao termo “protagonista” para nos referirmos às figuras de Hamlet e Jax Teller, pois consideramos como tal as personagens que desempenham um papel de destaque na história, àquelas “(...) em torno de quem os fatos se desenrolam, o que centraliza a ação; os outros personagens estarão de uma ou de outra forma em função dele, pensam nele e agem para e por causa dele” (CARDOSO, 2001, p.42). A compreensão das personagens (sejam as protagonistas ou as secundárias) diz respeito a análise de como elas se caracterizam, isto é, como suas

características se organizam para que possa ser construído um esquema de ser humano (PALLOTTINI, 2015, p.91).

As formas de caracterização das personagens nas referidas obras de ficção serão consideradas sob três diferentes ângulos nessa análise: o visual, o social e o psicológico (PALLOTTINI, 2015, p.87). O aspecto visual é o primeiro tipo de caracterização da personagem apresentado ao espectador (ou leitor, no caso do texto escrito). Se nos referimos a uma encenação teatral ou a uma ficção audiovisual como o cinema, por exemplo, a personagem é apresentada ao espectador por meio da personificação do ator e/ou atriz com suas particularidades (adereços, vestuário, maquiagem, penteado, etc.). No texto dramático, por sua vez - que é onde se encaixa a peça *Hamlet* -, a personagem é caracterizada visualmente através das indicações textuais do autor a respeito da sua construção física.

Assim, e tendo sempre em vista o estilo, a época, a proposta do texto, provavelmente se pode começar a apresentar uma personagem dizendo qual é o seu sexo, a sua idade, aparência (altura, complexão), cor, raça (quando necessário), defeitos físicos (se existirem), conformação especial (traços especiais de beleza ou aparência grotesca); traje, ou modo de vestir, uso de adereços ou distintivos especiais, maquiagem ou máscara, modo de se mover ou gestos peculiares (...). (PALLOTTINI, 2015, p.88)

Já a caracterização social diz respeito às posições adotadas pelas personagens diante das outras, bem como a forma como ela está inserida em seu grupo social. Serão considerados os lugares sociais ocupados pelas personagens analisadas, suas condições econômicas, profissões, ideologias, relações amorosas, religião, dentre outros indicadores sociais que são usados na construção desses seres semióticos. Atrelada aos aspectos visuais e sociais, a caracterização psicológica é de suma importância para entendermos a estruturação da personagem enquanto ser humano fictício e o modo como esses seres semióticos que habitam o universo ficcional de *Hamlet* foram ressignificados em SOA em um processo de modelização. Portanto, também iremos investigar a constituição afetiva, emocional das personagens, buscando identificar seus defeitos e virtudes, “enfim, tudo aquilo que se convencionou ligar à alma (*psique*) (...)” (PALLOTTINI, 2015, p.89).

Levando em conta os aspectos psicológicos desses signos, o romancista e crítico inglês E.M. Forster buscou classificar a personagem de duas maneiras distintas em

relação à sua construção. Ele classificou como *personagens planas* àquelas que são estruturadas a partir de uma única qualidade estável, seres semióticos que podem ser definidos de maneira sucinta. É o caso de Filip “Chibs” (Tommy Flanagan), em *Sons of Anarchy*. Esse membro - que ocupava o posto de “Sargento de Armas” no início da série (da 1ª a 5ª temporada), depois ocupou o posto de Vice-Presidente na 6ª temporada quando Jax assume a liderança do grupo; e, por fim, na 7ª temporada torna-se o Presidente, nomeado por Jax antes da morte deste último - mostra-se leal ao que julga correto para o clube, tendo sido desde o início da série um fiel soldado e conselheiro do protagonista, mesmo quando esse último tomava atitudes impulsivas e desastrosas (que eram alertadas por Chibs).

Em *Hamlet*, Claudius pode ser analisado como uma personagem plana, pois se mostra cheio de artimanhas, mentiroso ao longo da história; e, apesar de demonstrar que sente culpa pelo assassinato do seu irmão, revela não estar arrependido diante do que tomou para si, confirmando o seu comportamento estável durante a história, conforme podemos ver no monólogo da Cena III, do Ato III:

Rei: - (...) Meu crime é como um cranco; fede aos céus;  
Tem toda a maldição das velhas eras –  
A morte de um irmão – Rezar não posso,  
Embora o meu desejo seja intenso,  
Meu pecado é mais forte que esse intento  
(...)  
De que serve o perdão, senão apoio  
Para enfrentar o crime?  
(...) Estou de posse dos proventos  
Pelos quais fiz o crime – eis a coroa,  
Minha própria ambição, minha rainha.  
Pode-se obter o perdão, guardando a ofensa?  
Nas correntes corruptas deste mundo,  
O crime afasta às vezes a justiça  
Com mão dourada, e vemos muitas vezes  
Que o prêmio do delito compra a lei.  
(...) E se o arrependimento  
Nos é vedado? Oh sorte miserável!  
(...) (SHAKESPEARE, trad. Bárbara Heliodora, 2017,p.266-267).

Em contraponto com a definição de personagem plana, Forster classifica como *personagens redondas* (esféricas) àquelas construídas com maior aprofundamento, passíveis de reviravoltas em seu comportamento e, assim como os seres humanos, dotadas de uma essência complexa - justamente por isso são consideradas as mais importantes em uma narrativa. Ao longo da história esse tipo de personagem passa a adquirir novas experiências, o que pode ocasionar transformações de ordens psicológicas. Elas são estruturadas a partir da articulação de diversas características que vão sendo mostradas compassadamente ao leitor e/ou espectador, ou seja, essas personagens vão sendo minuciosamente caracterizadas. Esse é o caso dos protagonistas de *SOA* e *Hamlet*, duas personagens imprevisíveis cujas transformações são o foco do enredo das respectivas obras. Sintetizando os conceitos de personagens planas e redondas, Beth Brait (1985) pontua:

As personagens planas são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade. Geralmente, são definidas em poucas palavras, são imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de forma que as suas ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas, não reservando qualquer surpresa ao leitor. (...) As personagens classificadas como redondas, por sua vez, são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano. (BRAIT, 1985, p.41)

No próximo capítulo tais conceitos serão considerados durante a análise da caracterização das personagens dos referidos objetos ficcionais aqui estudados. Contudo, se faz importante neste trabalho compreender a caracterização da personagem na linguagem teatral e na ficção seriada televisiva, uma vez que os já citados aspectos que compõem as personagens serão considerados no desenrolar da história através dos recursos de caracterização de cada linguagem onde os objetos estão inseridos.

## **2.1 A personagem na linguagem teatral**

Como vimos no primeiro capítulo, o texto dramático, enquanto elemento que precede à encenação teatral, possui uma aproximação natural com o romance literário e, muitas vezes suas estruturas se confundem, pois ambas têm como objetivo narrar uma história que envolve certo número de personagens situadas em uma unidade espaço-temporal. Mas é justamente o modo como se porta a personagem que torna possível o

desenho de suas diferenças. Décio de Almeida Prado (2005) define que “no romance, a personagem é um elemento entre vários outros, ainda que seja o principal. (...) No teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: não existe a não ser através delas” (PRADO, 2005, p.84). No texto dramático, em especial, a caracterização da personagem, isto é, a atribuição das características da personagem, e o objetivo de cada uma na história narrada, precisam ser muito bem delimitados pelo autor. Como aponta Renata Pallottini,

(...) seja ela vista pelo ângulo físico, psicológico ou social - ou outros -, a caracterização é um conjunto de traços organizados, que visam a pôr de pé um esquema de ser humano. Ficarà a cargo do autor saber o que mais lhe interessa mostrar; e, claro, a cada época, estilo, escola de teatro, corresponderá uma espécie de caracterização, mais forte e vinculada, aqui ou acolá. (PALLOTTINI, 2015, p.91)

E dentre essas espécies de caracterização da personagem na linguagem teatral, Prado (2005) aponta como três vias principais o que ela diz sobre si, sua ação e o que os outros dizem a seu respeito. No que toca ao que a personagem revela sobre si, uma das principais dificuldades na linguagem teatral reside na construção do desenho psicológico desse ser, a sua consciência moral. Esse aspecto precisa ser comunicado no texto dramático através das falas das personagens para que, dessa maneira, o leitor possa acessar às suas questões internas. Para que se cumpra tal objetivo, três instrumentos operam nessa tradução: o confidente, o aparte e o monólogo. Conforme definição de Prado (2005):

O confidente é o desdobramento do herói, o **alter ego**, o empregado ou amigo perfeito perante o qual deixamos cair as nossas defesas, confessando inclusive o inconfessável. (...) No aparte (...) o seu fim, via de regra, era menos analisar as personagens do que prevenir o público quanto ao andamento presente ou futuro da ação, não o deixando equivocar-se com referência ao sentido real da cena. (...) Quanto ao monólogo, ao solilóquio propriamente dito, se partirmos do princípio (...) de que a personagem está efetivamente sozinha em conversa consigo mesma, de acordo com a etimologia da palavra, não há dúvida de que só podemos admiti-lo em casos especiais (...). (PRADO, 2005, p.89)

Tais mecanismos de revelação são usados na linguagem teatral analogamente ao sentimento interiorizado das personagens ficcionais do romance, que dá ao leitor o



acesso à imersão na essência das personagens. Retomando o foco para um dos objetos de pesquisa deste trabalho, o texto dramático *Hamlet*, é possível personificar a figura do confidente na figura de Horácio, o bom amigo de Hamlet. O príncipe dinamarquês nutre por Horácio profunda admiração que deixa transparecer em certa passagem na Cena II, Ato III:

Hamlet: - (...) sempre foste  
Diante das dores, como quem não sofre,  
Um homem que recebe como idênticos  
Golpes ou recompensas da fortuna,  
E igualmente agradece; abençoados  
Aqueles cujo sangue e julgamento  
Tão bem comungam, pois não são brinquedos  
Nos dedos da fortuna, tão volúveis,  
Dançando ao seu prazer. Dá-me esse homem  
Que não se torna escravo da paixão  
E eu o trarei no fundo do meu peito,  
No coração do próprio coração,  
Como eu te tenho. (SHAKESPEARE, trad. Bárbara  
Heliodora, 2017, p.250).

Tal afeto é correspondido por Horácio, que sempre escuta e aconselha Hamlet sem julgar suas ações. As confidências trocadas entre essas personagens, além dos monólogos de Hamlet, são momentos em que temos acesso ao sentimento interiorizado do protagonista, onde este último revela seus sentimentos mais íntimos, conforme exemplo na Cena II, do Ato V:

Hamlet: - (...) Mas causa-me tristeza, caro Horácio,  
Que eu me tenha excedido com Laertes;  
Vejo na sua dor a mesma imagem  
Da minha causa; (...). (SHAKESPEARE, trad. Bárbara  
Heliodora, 2017, p.323-324).

Além do confidente, outro instrumento utilizado em *Hamlet* para a reverberação do estado psicológico do protagonista é o monólogo. Os famosos monólogos dessa peça permitem ao leitor ter acesso aos dilemas morais de Hamlet, seus anseios em relação não só a sua condição individual, mas também a respeito da essência humana, como colocado na seguinte passagem da Cena IV, do Ato IV:

Hamlet – (...) Como as coisas se ligam contra mim  
E incitam minha tímida vingança.  
O que é um homem, se o seu grande bem  
É dormir e comer? Um bruto, apenas.  
Aquele que nos fez com descortino,  
Com passado e futuro, certamente  
Não nos dotou dessa razão divina  
Para mofar sem uso. Seja, entanto,  
Esquecimento ou escrúpulo covarde,  
De pensar claramente no que ocorre –  
Cérebro que possui somente um quarto  
De consciência e três quartos de baixeza -,  
Eu nem sei por que vivo e apenas digo  
Isso deve ser feito, pois não faltam  
Razões, vontade e força, e os próprios meios  
Para fazê-lo. Exemplos evidentes  
Me exortam a lutar. Como essa armada  
Tão vultuosa e tão cara, conduzida  
Por um príncipe jovem e sensível,  
Cuja paixão, numa ambição divina,  
Faz muxoxo às possíveis consequências,  
Expondo o que é mortal e duvidoso  
A toda essa aventura, à morte, ao risco,  
Por uma casca de ovo...Pois ser grande  
Não é mover-se sem motivo sério,  
Mas com grandeza se bater por nada  
Se a honra está em jogo. Como posso  
Eu, que tenho o pai morto e a mãe infame –  
Estímulos do espírito e do sangue -,  
Deixar tudo dormir, enquanto vejo,  
Para vergonha minha, a sorte absurda  
De vinte mil soldados, que por causa  
De um sonho, ou da promessa de uma glória,  
Vão para a tumba como para o leito,  
Lutam por um pedaço de terreno  
Onde não cabem todos os seus corpos,  
Para a todos servir de sepultura?  
Doravante, terei ódio sangrento,  
Ou nada valerá meu pensamento. (SHAKESPEARE, trad.  
Bárbara Heliodora, 2017,p.287-288).

Prosseguindo com as vias de caracterização da personagem na linguagem teatral propostas por Prado, a segunda forma refere-se à ação, pois através dela é possível situá-la dramaticamente nessa linguagem, exteriorizando suas nuances para o leitor do texto dramático (ou público, em relação à encenação). Entendemos que ação é “(...) tudo que impulsiona a máquina do drama para frente, tudo aquilo que muda a situação, produzindo, portanto, movimento” (PALLOTTINI, 2015, p.96). Logo, as atitudes tomadas pelas personagens nos dizem muito a respeito da sua construção. O essencial, de acordo com Prado, é encontrar momentos significativos – através do silêncio, da afirmação, da omissão, do ato – que exponha os traços psicológicos da personagem. Duas passagens podem ser interpretadas à luz desse conceito em *Hamlet*. Primeiramente, a atitude de interrupção do Rei Claudius durante a encenação da peça “A Ratoeira” na Cena II, do Ato III, demonstra que o soberano estava desconfortável com o que via, uma vez que ele se levanta (segundo indicação da fala de Ofélia) e se retira da corte visivelmente perturbado.

Ofélia: - O rei se levanta.

Hamlet: - O quê, assustado com fogo falso?

Rainha: - Como passa o meu senhor?

Polônio: - Parem a peça!

Rei: - Deem-me luz! Vamos.

Polônio: - Luzes, luzes, luzes.

(*Saem todos, menos Hamlet e Horácio.*) (SHAKESPEARE, trad. Bárbara Heliodora, 2017, p.258-259).

É possível notar na passagem acima que não é preciso o autor descrever as expressões do Rei ou inserir em suas falas indicações literais de como a personagem está se sentindo. O seu ato é um momento significativo que expõe seu traço psicológico, corroborando com a referida definição de Prado (2005). Esse autor, por fim, aponta como terceira via de caracterização da personagem na linguagem teatral o que os outros dizem a seu respeito, pois ao se expressar através da personagem, o autor infere a essa última uma consciência crítica, suas próprias indagações que a fazem se estruturar enquanto figura complexa e autônoma. Prado cita Shakespeare como exemplo de autor que não hesitava em construir suas personagens “com as suas próprias meditações, enriquecendo-as, elevando-as de nível” (PRADO, 2005, p.95). Tal ideia pode ser observada no texto dramático shakespeariano na Cena II, do Ato I, uma vez que as

informações sobre as características das personagens são fornecidas através dos diálogos da obra ficcional, sem as rubricas do autor:

Rei: - (...) E agora, Hamlet, meu sobrinho e filho.  
Hamlet: - (...) Mais que parente, menos do que filho.  
Rei: - Por que ainda te cobrem essas nuvens?  
Hamlet: - Não, não, senhor. Estou em pleno sol.  
Rainha: - Meu filho, deixa agora a cor noturna,  
E deita olhos amigos sobre o rei.  
Não continues sempre de olhos vagos,  
Procurando teu pai no pó da terra:  
Sabes como é fatal – tudo o que vive  
Há de morrer, passando à eternidade.  
(...)  
Hamlet: - (...) Não é apenas meu casaco negro,  
Boa mãe, nem solene roupa preta,  
Nem suspiros que vêm do fundo alma,  
Nem o aspecto tristonho do semblante,  
Co'as formas todas da aparente mágoa  
Que mostram o que sou: esses “parecem”,  
Pois são ações que o homem representa:  
Mas eu tenho no peito o que não passa;  
Meus trapos são o adorno da desgraça. (SHAKESPEARE,  
trad. Bárbara Heliodora, 2017, p.183-184, grifo nosso)

Através desse diálogo é possível identificarmos as características físicas das personagens e as relações que possuem entre si, como, por exemplo, o fato de que Hamlet não possui uma boa relação com seu tio (e atual Rei da Dinamarca); que sua mãe (e rainha) tenta mediar essa relação, tentando apaziguar o sentimento de luto – evidenciado pelas passagens “deixa agora a cor noturna” e “não continues sempre de olhos vagos, procurando teu pai no pó da terra” - que o protagonista conserva devido à morte de seu pai. Hamlet, por sua vez, também se auto caracteriza quando dá indicações de vestuário -através das passagens: “Não é apenas meu casaco negro” e “(...) nem solene roupa preta” – e aspecto físico -através das passagens: “Nem suspiros que vêm do fundo da alma” e “Nem o aspecto tristonho do semblante”.

É importante observar que tanto as indicações de vestuário, como as de aspecto físico presentes no referido diálogo, podem ser encaradas como tradução do estado psicológico do protagonista, como esse mesmo indica ao dizer que seus “(...) trapos são

o adorno da desgraça”; e quando também diz que tem “(...) no peito o que não passa”, referindo-se à dor da perda do seu pai. Essas e as demais formas de caracterização das personagens no referido texto dramático shakespeariano serão destrinchadas no próximo capítulo. O que importa neste tópico é entender que

(...) o *como* são as personagens de um texto dramático, supõe que se saiba muito bem o *que* eles são naquele texto, o que vieram fazer no universo dramático, quais funções se propuseram cumprir, qual é, enfim, o seu *papel*, para usar uma expressão clássica. Conforme o que se tenham proposto - e, portanto, o que tenha dito o autor em mente, como proposta, quando os criou, ainda fantasmas sem forma -, de acordo com as suas vontades, seus desejos, seus sentimentos, suas funções (para usar várias nomenclaturas), será a sua caracterização. (PALLOTTINI, 2015, p.86)

Logo, é preciso compreender que para caracterizar as personagens quando estamos nos referindo a um texto dramático,

A narração em primeira ou terceira pessoa, a descrição minuciosa ou sintética de traços, os discursos direto, indireto ou indireto livre, os diálogos e os monólogos são técnicas escolhidas e combinadas pelo escritor a fim de possibilitar a existência de suas criaturas de papel. Dependendo de suas intenções e principalmente de sua perícia, ele vai manipular o discurso, construindo essas criaturas, que, depois de prontas, fogem ao seu domínio e permanecem no mundo das palavras à mercê dos delírios que esse discurso possibilita aos incontáveis receptores. (BRAIT, 1985, p.67)

Feitas as considerações a respeito da caracterização das personagens na linguagem teatral com foco no texto dramático, passemos a analisar como esse processo acontece na ficção audiovisual, sobretudo no drama seriado contemporâneo.

## **2.2 A personagem na ficção audiovisual**

Diferentemente do que ocorre no texto dramático ou no romance literário, na narrativa ficcional audiovisual a personagem, enquanto “imagem em movimento”, é encarnada em pessoas (GOMES, 2005); o que limita nesse aspecto, a liberdade imaginativa do espectador a respeito da construção física desse ser semiótico – sem desconsiderar aqui as exceções onde as personagens que não têm tempo de tela, isto é, que não aparecem personificadas na ficção audiovisual através de atores ou atrizes, podem ser construídas a partir do diálogo (memórias compartilhadas, por exemplo)

entre outras personagens. Os elementos subjetivos da caracterização da personagem (sua dimensão psicológica) na ficção audiovisual também precisam recorrer aos recursos específicos dessa linguagem para compor-se como tal. Seja no cinema ou na ficção seriada televisiva, a personagem passa a ser delineada em seus aspectos psicológicos e físicos através da movimentação da câmera que cumpre seu papel de caracterizadora nesta linguagem.

O importante é a extrema eficácia da câmera, no seu papel de “olho” que acompanha a personagem e nos mostra, passo a passo, quem ela é. Aí, o que vale é a imagem. A palavra perde a importância, e é, em geral, secundária. Mas a imagem é onipotente, a câmera está em toda parte e a sua forma de fixar a imagem, a intenção com que o faz, entre outros objetivos, alcança magistralmente o de nos dar um retrato da personagem extremamente vivo e fascinante. (PALLOTTINI, 2015, p.101)

Dessa maneira, a câmera, no seu papel de caracterizadora, conduz nosso olhar através de imagens que podem traduzir e potencializar o que a personagem quer nos comunicar. Adentramos ao universo de *SOA* no episódio piloto, por exemplo, a partir da condução de um agente caracterizador – a câmera – que nos guia, apresenta e acompanha as personagens detalhando suas ações, aspectos físicos e psicológicos, criando laço de intimidade do espectador com cada uma delas.



**Figura 1.** Frame de Jax no episódio *Piloto* (S01, Ep01)

A captura de tela exposta na figura 1 diz respeito a uma cena do episódio *piloto* (S01, Ep01) da série, onde a câmera nos guia para o fundo da van do clube, momentos após a atitude de Clay em matar os membros da gangue rival que estavam protegendo o armazém (também explodido pelo presidente) que abrigava suas armas roubadas. A câmera subjetiva direciona nosso olhar para a expressão de Jax Teller sem estar se referindo ao ponto de vista de outra personagem. Antes da cena exposta, o protagonista tinha se recusado a terminar de matar um dos membros da gangue rival que se encontrava no chão agonizando, mostrando-se desconfortável com as ações do clube, a forma como fazem e lidam com seus negócios. Tal desconforto é percebido pelo espectador através da imagem. Nesse momento, por meio da câmera temos acesso à subjetividade de Jax.

Além do papel da câmera como agente caracterizador da personagem, o formato seriado na ficção audiovisual é algo que contribui diretamente para a imersão no íntimo das personagens. Séries como *SOA*, que possuem grande arco narrativo, possibilitam a criação de conflitos internos e externos mais complexos que exigem diversos desfechos dramáticos, gerando uma maior humanização desses seres semióticos e, conseqüentemente, uma maior identificação destes últimos com o público. Em nosso trabalho, a serialidade será considerada como uma oportunidade de investigarmos as nuances das personagens em *SOA* buscando identificar o modo como são construídas e como tal elemento contribuiu para modelização a partir de *Hamlet*.

### **2.3 A personagem: Conflitos dramáticos e suas resoluções**

Compreendemos a personagem como um elemento fundamental de uma narrativa onde, através da ação - entendida aqui como tudo que “impulsiona a máquina do drama para a frente, tudo aquilo que muda a situação, produzindo, portanto, movimento” (PALLOTTINI, 2015, p.96) – mostra as suas características, as nuances que a compõe. O(a) autor(a) da obra constrói esses seres semiótico traçando para eles uma função a ser desempenhada, isto é, com um objetivo a ser alcançado. “Assim, podemos dizer que o móvel da narrativa é o desejo que leva a personagem a ser o sujeito de uma série de ações no sentido de conseguir o(s) objetivo(s) do seu desejo.” (BALOGH, 2002, p.61). Dessa maneira, é importante entender que ao longo da sua trajetória, as personagens encontram obstáculos que naturalmente irão gerar conflitos, dificuldades em alcançar esses objetivos. Compreendemos que “(...) o maior obstáculo

com que se depara uma personagem está dentro de si própria. De um modo ou de outro, com maior ou menor intensidade, há no caráter um choque de posições opostas, um confrontar-se subjetivo (....).” (PALLOTTINI, 2015, p.105). Isso quer dizer que, em meio à construção subjetiva da personagem, é preciso levar em conta sua natureza complexa, contraditória, conflituosa, uma vez que essa é construída a partir de um modelo antropomórfico:

A existência de vários vetores no ser humano, a complicação psicológica, a complexidade da alma do homem são as justificativas e a explicação do conflito interno. Ele é a concretização dessa complexidade. Sua expressão, em atos ou palavras, é a objetivação da colisão interna, ou seja, a *atualização* (para usar terminologia aristotélica) de uma de suas potências." (PALLOTTINI, 2015 p.106-107)

Partindo desse ponto de vista, é possível compreender cada ato da personagem como um movimento interno da mesma que é colocado para o público de maneiras diferentes a depender dos recursos utilizados pelo(a) autor(a) na linguagem onde a obra está inserida. Por exemplo, em *Hamlet* os conflitos internos do protagonista podem ser identificados a partir das suas confidências com Horácio, como também através dos monólogos, como anteriormente explicado. No referido texto dramático, Shakespeare faz uma interrupção nos acontecimentos da história contada para que seja possível acompanharmos o estado subjetivo do protagonista e com isso compreender a complexidade da sua construção, conforme podemos observar no monólogo do protagonista na Cena I, do Ato III:

Hamlet: - Ser ou não ser, essa é a questão:  
Será mais nobre suportar na mente  
As flechadas da trágica fortuna,  
Ou tomar armas contra um mar de escolhos  
E, enfrentando-os, vencer? (...) (SHAKESPEARE, trad.  
Bárbara Heliodora, 2017, p.242).

Na ocasião, a fala do príncipe dinamarquês - que já está ciente que a morte do seu pai não fora um acidente – demonstra que o mesmo sofre com um dilema interno a respeito da missão de vingar seu progenitor. Podemos intuir que esse conflito existe pelo fato de que, por um lado, Hamlet possui o desejo de concretizar a vingança contra o algoz do seu pai – atitude que seria aceitável socialmente para um homem da Idade Média (contexto histórico de produção do texto); por outro lado, existe um Hamlet que,



por estudar em *Wittemberg* - uma instituição símbolo da modernidade, um espaço de discussões filosóficas -, pondera suas ações com base em reflexões sobre a essência humana.

Em outros casos, o autor pode trazer à tona o conflito interno de uma personagem através das suas atitudes, “pausas vazias, movimentos, idas e vindas, lágrimas, cóleras – que falam do seu conflituár-se” (PALLOTTINI, 2015, p.107). Em *SOA* podemos identificar esse tipo de construção através de um momento significativo e transformador da personagem Tara Knowles, conforme quadro de imagens a seguir:



**Quadro de figuras 1.** Reação de Tara no hospital (S04, Ep11).

A sequência de capturas de tela exposta no quadro de figuras 2 diz respeito à cena do episódio *Call of Duty* (S04, Ep11), onde a câmera torna o espectador testemunha do estado subjetivo da personagem Tara Knowles. No episódio em questão, a personagem encontra-se no hospital recuperando-se de uma cirurgia que fez na mão direita, após ser atacada a mando de Clay - uma vez que o presidente do clube se sentiu ameaçado ao saber que Tara está escondendo cartas que podem incriminá-lo pela morte do pai de Jax. Ao receber a notícia de que pode perder a capacidade de fazer cirurgias devido ao trauma sofrido em sua mão, Tara demonstra estar fragilizada e confusa. Sabemos que no episódio *Kiss* (S04, Ep09) Jax tinha contado para esposa que estava fora do clube e que iria mudar de cidade com ela (uma vez que a médica conseguiu transferência para trabalhar em um hospital fora de *Charming*). Após o ataque, Tara fica ainda mais fragilizada, pois sabe que é preciso que seu marido permaneça no clube até descobrirem quem é o mandante da tentativa do seu assassinato (e possivelmente comandar uma retaliação). Tendo que lidar com todas essas novas informações (e pensamentos permeados de dúvidas e arrependimentos de ter ficado com Jax), Tara recebe a visita de Wendy, ex-esposa do seu marido e mãe biológica de Abel (o qual está sendo criado por Tara – e que acredita ser esta a sua mãe). Wendy informa que tentará aproximar-se novamente do seu filho, contrariando o desejo da médica de mantê-la afastada de sua família. O quadro de figuras 1 se trata de uma cena, após a saída de

Wendy, onde Tara tem um súbito ataque de cólera e bate várias vezes (com bastante intensidade) sua mão recém-operada na mesa de cabeceira. Essa ação acontece sem ser presenciada por nenhuma personagem da série, a câmera torna o espectador testemunha do estado emocional da esposa de Jax diante das coisas que estão lhe acontecendo.

Como é possível notar diante dos exemplos dados, o conflito interno da personagem depende do seu contexto de criação, isto é, dos seus objetivos na história contada, bem como a complexidade desses seres fictícios. Eles podem se revelar por meio de distintos mecanismos da linguagem onde a obra está inserida, tendo a ficção audiovisual, nesse caso, diversas opções de exteriorizar o estado subjetivo desses seres semióticos para o espectador.

### 2.3.1 Conflitos externos

Além dos conflitos internos, o tipo de obstáculo que é mais comum da personagem deparar-se é o objetivo galgado por outras personagens na história. Para Patrice Pavis, “(...) todo conflito dramático resulta de uma contradição entre dois grupos, duas classes ou duas ideologias em conflito, num determinado momento histórico” (PAVIS, 2011, p.68). Em *Hamlet* o protagonista possui uma relação conflituosa com o seu tio Claudius, uma vez que esse último tem a intenção de manter-se no poder, enquanto Hamlet busca vingar - e, conseqüentemente, destituí-lo dessa posição social privilegiada que ocupa - a morte do seu pai. Tal incompatibilidade gera momentos em que ambos arquitetam a morte um do outro como forma de solucionar seus problemas.

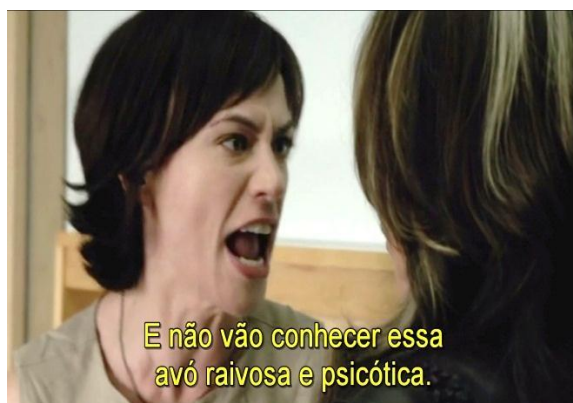
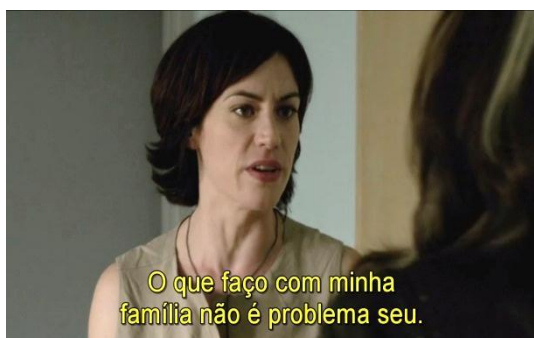
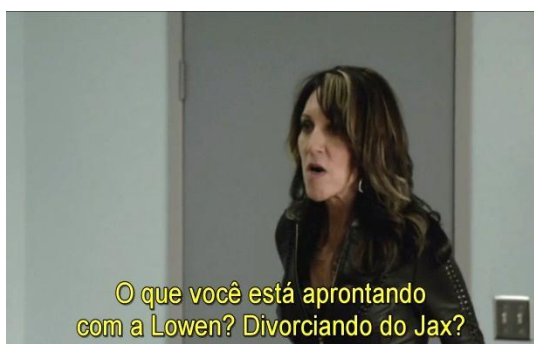
Ainda sobre os conflitos dramáticos nas relações interpessoais em *SOA*, existe uma disputa de interesse que simboliza um obstáculo na trajetória de Gemma e Tara. Antigos namorados de adolescência, Jax e Tara retomam o romance sob os olhos de preocupação de Gemma, a mãe protetora que não digere o fato de que Tara fez seu filho sofrer ao ir embora da cidade quando mais jovem. A médica, por sua vez, ao decidir ficar com Jax, se esforça para fazer parte do mundo de *Samcro*<sup>4</sup> e em alguns momentos toma a sogra como modelo de *old lady*<sup>5</sup> a ser seguido - o que esboça uma possível amizade entre as duas. Mas ao tornar-se mãe, Tara intui que não pode expor seus filhos à tamanha violência vivenciada pelo clube, momento em que começa a conscientizar Jax de que a opção mais segura e saudável para sua família é ir embora de *Charming*.

---

<sup>4</sup>Sigla de *Sons of Anarchy Motorcycle Club Redwood Original*.

<sup>5</sup>Expressão usada pelos clubes fictícios da série *SOA* para se referir às esposas dos integrantes.

Essa atitude é recebida por Gemma como uma traição, uma vez que ela não concorda com o afastamento da sua família. Essa divergência de ideologia de vida contribui para o florescimento da rivalidade entre sogra e nora, que passam a disputar o poder de influência sobre Jax. Gemma passa a manipular situações no intuito de atrapalhar os planos de Tara e essa, sentindo-se ameaçada pela astúcia da sogra, também começa a arquitetar maneiras de afastá-la da sua família. No episódio *Sweet and Vaded* (S06, Ep07) a situação toma maior proporção, conforme podemos ver nos quadro capturas de tela a seguir:





**Quadro de figuras 2.** Tara e Gemma discutem no hospital (S06, Ep07).

Essa sequência de cenas acontece entre 41 e 45 minutos do referido episódio, retratando o momento em que Tara entra em uma discussão calorosa com Gemma no hospital onde trabalha, pois a mãe de Jax acredita que Tara está em contato com a advogada para tirar seus netos de *Charming*. Após ser confrontada, Tara assume que planeja afastar seus filhos da vida violenta que Jax vive, bem como da convivência com Gemma. Essa última acaba dando uma tapa em Tara que, por sua vez, agride com socos à sogra. Após a agressão, Gemma diz que só não irá revidar pelo fato da sua nora estar grávida. Tara, que estava fingindo sua gravidez (já premeditando uma vingança contra a sogra), se lança contra uma mesa e faz estourar uma bolsa de sangue que tinha estrategicamente escondido por baixo das suas roupas. Quando o socorro chega, Tara diz que Gemma a agrediu e é constatado pelo laudo médico que ela “teve um aborto”,



causando a ira de Jax e dando poderes para Tara exigir que a sogra não se aproxime mais dos seus filhos.

A situação chega ao limite no episódio *A Mother's Work* (S6, Ep13), quando Gemma, ao ter obtido a equivocada informação de que Tara tinha delatado à polícia os esquemas criminosos de Jax e do clube em troca de proteção às testemunhas, acaba assassinando a mãe dos seus netos com um picador de gelo na pia da cozinha. Como podemos notar nesse breve relato, o conflito entre as personagens de *SOA* se intensificou com o passar das temporadas através das situações criadas pelo autor, corroborando com o pensando de Pallottini de que, “(...) além de dever ser dinâmico, de dever crescer, intensificar-se para depois sofrer uma verdadeira mudança, o conflito pode se transformar, pelo acréscimo ou supressão de algum dos seus elementos.” (PALLOTTINI, 2015, p.110).

Além dos tipos de conflitos dramáticos acima elencados, existem aqueles que são gerados quando a personagem se depara com obstáculos abstratos, como o preconceito, a ignorância, o tabu social, por exemplo. Vejamos o conselho dado por Laertes à sua irmã Ofélia a respeito das declarações de amor de Hamlet na Cena III, do Ato I no texto dramático shakespeariano:

Laertes: - (...)

Ele é um nobre, e assim sua vontade  
Não lhe pertence, mas à sua estirpe.  
Ele não pode, qual os sem valia,  
Escolher seu destino: dessa escolha  
Dependem a segurança e bem do Estado;  
Assim, o seu desejo se submete  
À voz e ao comando desse corpo,  
Do qual ele é a cabeça. Se ele afirma  
Que te ama, cabe a ti acreditar  
Somente no que possam permitir  
A sua posição e a Dinamarca.  
Pesa então o perigo da tua honra,  
Se de crédulo ouvido ouves seu canto,  
Se dás o coração e o teu tesouro  
De pureza ao seu ímpeto incontido.  
Teme-o Ofélia, teme-o, irmã querida;  
Conserva o teu tesouro de pureza  
Longe do alcance e risco do desejo.  
(...)  
Virtude não escapa da calúnia;  
(...)  
O medo é a melhor arma da virtude;  
Pois o desejo engana a juventude. (SHAKESPEARE, trad.

Bárbara Heliodora, 2017, p.192-193).

É possível observar, na fala de Laertes, que esse coloca como obstáculo para que Ofélia possa ceder às declarações de amor de Hamlet, a posição nobre ocupada pelo príncipe dinamarquês. Além disso, mediante o contexto de produção da obra literária, existem conselhos dados por Laertes para que Ofélia preserve sua castidade, evitando assim que seja alvo de calúnia da sociedade em que vivem, uma vez que as mulheres dessa época que possuíam liberdade sexual eram vistas como escória, e não poderiam ter suas virtudes reconhecidas. Vemos aqui um exemplo de fatores morais, de preconceitos e tabus sociais da época que geram conflitos abstratos para a relação de Ofélia e Hamlet.

### 2.3.2 Resoluções do conflito

Como vimos, “(...) o conflito não depende apenas da vontade do dramaturgo, mas das condições objetivas da realidade social representada.” (PAVIS, 2011, p.68), logo, sua resolução pode ocorrer de diversas maneiras. Caso o(a) autor(a) deseje restabelecer o equilíbrio no mundo ficcional, o conflito precisa ser resolvido no interior da obra, como é o caso de *Hamlet* e de *SOA*. Em ambos os casos os conflitos existentes encontram sua solução, mesmo que essa não se trate de um desfecho “feliz” para o leitor/espectador – como é o caso da morte dos protagonistas nas referidas obras. Em outros casos, como observa Pallottini, “(...) o autor quer nos dar a visão de um mundo em aberto, sem solução – quer seja esta visão otimista, modificadora, quer seja pessimista, desesperada.” (PALLOTTINI, 2015, p.115). É o caso da série *The Sopranos* (Família Soprano, no Brasil), pois o *showrunner* David Chase opta por não apresentar de maneira clara o desfecho da série no último episódio da 6ª temporada (S06, Ep21), intitulado *Made in America*.





**Quadro de figuras 3.** Final da série *The Sopranos* (S06, Ep21).

Nos momentos finais desse episódio (dos 54min27s até os 58min45s) é criado um clima de tensão em torno das ações do protagonista - o chefe da máfia, Tony Soprano - e também nas ações das personagens secundárias (sua filha Meadow, seu filho AJ, sua esposa Carmela) e figurantes que estão no restaurante, ao som da música *Don't stop believin'* (*Não pare de acreditar*, em português). Os momentos finais do capítulo não deixam claro se o protagonista foi assassinado por um possível homem que estava observando-o, ou se o desfecho é otimista. Em síntese, “não é que não haja conflitos ou soluções, mas apenas eles não se fecham, como não se fecha o mundo” (PALLOTTINI, 2015, p.115).



Uma vez apresentada a fundamentação teórica a respeito da construção da personagem, no próximo capítulo iremos nos ater à análise da caracterização das personagens protagonistas dos objetos aqui estudados, bem como de outros seres semióticos que serão indicados e justificados posteriormente. A partir dessa análise buscaremos compreender como acontece o processo de modelização entre os objetos estudados.

## CAPÍTULO 3

### 3. *Hamlet* e SOA: Processo de modelização

William Shakespeare é um dramaturgo inglês, cuja maleabilidade dos seus textos proporciona uma renovação criativa ao longo dos tempos. Suas produções são traduzidas, ressignificadas em novas plataformas midiáticas de linguagens diversas e em novos contextos históricos e culturais. *Hamlet*, em especial, trata-se de um texto dramático que tem uma importância ímpar na obra shakespeariana. Na peça, através da construção de personagens antropomorfas que carregam anseios, fraquezas e paixões, o autor pôde demonstrar seu poder criativo, sendo tal obra uma fonte de revisitações constantes em diversas culturas e linguagens, uma vez que “qualquer análise de Hamlet ocorre no âmbito da infinda celebridade da peça” (BLOOM, 2004, p. 110).

De acordo com Bárbara Heliodora (2017), *Hamlet* foi concebido após sua história matriz ter sido retrabalhada por diversos autores antes de Shakespeare. A tradutora brasileira diz que “foi em uma figura que tem suas origens nas sagas nórdicas, na *Edda*, que Shakespeare encontrou o protagonista que buscava para sua grande obra reflexiva sobre os valores últimos de bem e mal, vida e morte” (HELIODORA, 2017, p.164). O diálogo entre a suposta obra que serviu de inspiração ao dramaturgo inglês e *Hamlet* acontece, mas com algumas transformações criativas por parte do Bardo, como destaca Heliodora:

Em suas origens, o pai de Amleth é assassinado quando este ainda é criança, a loucura fingida não passa de matreiro recurso para escapar de igual fado das mãos do tio, e o final é o clássico *happy ending* da epopeia popular, com a vingança executada, e Amleth, o bom rei, para todo o sempre (HELIODORA, 2017, p.159).

Podemos presumir que o que torna a obra de Shakespeare tão potente e especial é a capacidade do autor em imprimir novos sentidos e pensamentos críticos a uma história que já vinha sendo trabalhada por outras perspectivas. Assim como fez o dramaturgo inglês com essa história das sagas nórdicas, muitos artistas também dialogam com *Hamlet* para abordar questões do seu próprio tempo. O *showrunner* Kurt Sutter, por exemplo, revisita à referida obra literária ressignificando-a através de alguns elementos da série *Sons of Anarchy* – sobretudo através das personagens – a partir de um processo de modelização. A primeira forma de modelização que podemos observar em nossa análise acontece através da construção de uma referência estrutural. Esse tipo

de referência influencia diretamente a estrutura dramática da ficção seriada, pois diz respeito à construção dos seus seres semióticos a partir da ressignificação das personagens shakespearianas. A segunda forma de modelização acontece através da construção de uma referência circunstancial, que diz respeito à ressignificação de elementos textuais de *Hamlet* em *SOA* através da inserção de “referências intertextuais esparsas, como a utilização de diálogos, monólogos ou cenas célebres, comentários furtivos na trama ou mesmo nomes de personagens e títulos, sem, no entanto, influenciar diretamente na trama ou no enredo”. (SILVA, 2012, p.20). Considerando tais perspectivas, começemos nossa análise pela modelização das personagens enquanto referências estruturais.

### 3.1 *Hamlet* e seus seres semióticos

Conforme as discussões levantadas nos capítulos anteriores, a personagem pode ser observada enquanto signo, onde este ser semiótico, em diálogo com outros elementos constitutivos da narrativa, produz sentido. Como já pontuamos no segundo capítulo, a personagem possui uma série de atributos (nome, traços psicológicos e físicos) que contribuem para sua individualização, sendo a atmosfera em que a história é ambientada um fator influenciador nessa construção particular. Dessa maneira, é preciso considerar algumas informações a respeito da atmosfera do texto dramático *Hamlet* que podem influenciar na caracterização dos referidos seres semióticos, antes de realizarmos a leitura particular de cada um deles.

William Shakespeare inicia sua obra nos situando geograficamente em relação ao ambiente em que a história se passa: trata-se do Reino da Dinamarca, castelo de *Elsinore* e seus arredores. A fala do guarda real Francisco, na Cena I do Ato I, descreve um pouco mais da atmosfera do local: “‘Stá frio e o coração trago oprimido” (SHAKESPEARE, trad. Bárbara Heliodora, 2017, p.173). Esse clima frio descrito pelo guarda real nos leva a adentrar na história considerando uma atmosfera hostil – o que dialoga simbolicamente com o momento em que as personagens vivenciam: o luto pela recente morte do Rei. Ainda na mesma cena do referido ato, a fala do outro guarda real – Marcelo – para Horácio, amigo de Hamlet, nos dá mais informações sobre o clima hostil do Reino da Dinamarca:

Marcelo: - (...) Por que esta severa e estrita guarda  
Todas as noites fica aqui, atenta;  
E por que cada dia os canhões chegam

Com outros apetrechos para a guerra?  
(SHAKESPEARE, trad. Bárbara Heliodora, 2017, p.177).

A passagem acima descreve situações que demonstram que a atmosfera no reino da Dinamarca é de preparação para a guerra, onde todos estão em estado de alerta, após a morte do seu líder máximo. Diante desses relatos, passaremos a analisar as personagens do texto dramático shakespeariano levando em consideração que elas estão passando por um período de tensão, luto e tristeza. Algumas delas já foram inicialmente analisadas no capítulo anterior como forma de aplicação do alicerce teórico utilizado, portanto, o que segue são complementações das observações a respeito das suas caracterizações. Começemos pelo protagonista shakespeariano, o príncipe Hamlet.

### **3.1.1 Hamlet**

Ao longo dos séculos, diversos críticos e estudiosos debruçaram-se em investigações a respeito da complexa construção de Hamlet enquanto personagem. Muitas análises foram empreendidas observando tal ser semiótico através de um viés humanizado, como uma “pessoa real” que possui um passado, mesmo que essas indicações não tenham sido dadas por William Shakespeare em seu texto dramático. O chamado “efeito Hamlet” foi um fenômeno onde muitos críticos analisavam essa personagem como um espelho de si mesmo, buscando observá-lo a partir de elementos que correspondiam a algo em si próprio (GARBER, 2008, p.210). Algumas personalidades, como o estudioso Edward Payson Vining, chegaram a considerar que a referida personagem poderia ser uma mulher, considerando ser dotada de grande sensibilidade, timidez e pela preferência de traçar uma estratégia para sua vingança no lugar de agir de maneira impulsiva (GARBER, 2008, p.210). O próprio Sigmund Freud acreditava que existia algo de problemático na relação entre Gertrudes e Hamlet, utilizando tal relação como embasamento para sua teoria do complexo de Édipo. Porém, apesar de termos conhecimento dessas abordagens a respeito de Hamlet, reforçamos a ideia de que neste trabalho iremos analisar o protagonista shakespeariano a partir das indicações que o autor nos fornece para sua caracterização enquanto tal.

Nessa perspectiva, já no início da tragédia - antes mesmo da primeira aparição de Hamlet - temos acesso a alguns indicadores da sua caracterização social. Vejamos duas falas de Horácio durante momentos distintos da Cena I, Ato I, da peça do bardo inglês:

Horácio: - (...) Pelo emprazado,  
E em razão dessa cláusula citada,  
Herdou-as Hamlet. Pois o filho agora,  
Com ardor juvenil e malguiado,  
Aqui e ali, nas faldas da Noruega,  
Juntou alguns velhacos sem abrigo  
Em troca de alimento, numa empresa  
Que muito tem de ousada (...) (SHAKESPEARE, trad.  
Bárbara Heliodora, 2017, p.177, grifo nosso).

Horácio: - (...) Terminemos a guarda e, a meu conselho,  
Contemos o que vimos esta noite  
Ao jovem Hamlet; (...) (SHAKESPEARE, trad. Bárbara  
Heliodora, 2017, p.180, grifo nosso).

Mesmo já tendo sido indicado na descrição das personagens do texto dramático de que Hamlet é o príncipe da Dinamarca, o autor reforça tal indicador na primeira passagem acima que se refere à fala de Horácio. Na segunda passagem, nos é revelado que Hamlet é jovem. Em ambos os casos vemos uma forma de caracterização social da linguagem teatral, uma vez que a personagem é caracterizada a partir do que os outros dizem a seu respeito, conforme definição de Prado (2005) e explanado no capítulo anterior. Esse indicador social é modelizado pelo criador de *SOA*, Kurt Sutter, na construção do seu protagonista, Jax Teller, como veremos mais a frente.

No segundo capítulo dessa dissertação começamos a analisar outras formas de caracterização de Hamlet e passamos a compreendê-lo como uma personagem complexa, permeada por um sentimento de luto pela perda do seu pai e pela revolta, por conta do “apressado” casamento da sua mãe com o seu tio. A descoberta da responsabilidade de Claudius na morte do seu pai e após este último exigir vingança - somado ao inconformismo diante do casamento da mãe - ajuda a desencadear no protagonista uma angústia profunda apresentada ao leitor através dos seus monólogos (e confidências feitas ao seu amigo Horácio, como vimos no capítulo anterior):

Hamlet: - Oh, se esta carne rude derretesse,  
E se desvanecesse em fino orvalho!  
Ou que o Eterno não tivesse oposto  
Seu gesto contra a própria destruição!  
Oh, Deus! Como são gestos vãos, inúteis,  
A meu ver, esses hábitos do mundo! (...) (SHAKESPEARE,  
trad. Bárbara Heliodora, 2017, p.185, grifo nosso).

Na passagem acima, localizada na Cena II, do Ato I, é possível perceber o desespero do protagonista diante da situação que vive e do seu descontentamento a

respeito da humanidade; chegando a manifestar uma vontade de suicidar-se, mas se apegando, ao mesmo tempo, a princípios religiosos que versam sobre as consequências do ser humano colocar um fim na própria vida.

Após seu pai cobrar vingança, diversos questionamentos morais também contribuem para a angústia do protagonista. Tal reflexão sobre o pedido do pai pode ser lida como um conflito geracional entre pai e filho. Através das indicações textuais, é possível compreender que o Rei Hamlet foi um guerreiro lembrado por suas virtudes com tal, ou seja, um símbolo do homem virtuoso da Idade Média – um exímio soldado. Já o seu filho simboliza o homem renascentista, um estudante de *Wittemberg*, uma instituição que é local de debates filosóficos, de produção e difusão das artes. Diante de perfis tão distintos, podemos intuir que a concretização de uma vingança tem um peso diferente para os dois.

Dotado de um perfil reflexivo e questionador, Hamlet contrata uma trupe de atores para encenar uma peça chamada “A Ratoeira” diante da corte da Dinamarca – estratégia que o protagonista traça para comprovar a culpa do seu tio na morte do seu pai. A reação do Rei Claudius diante da referida dramatização é o aval interno que o seu sobrinho precisava para planejar sua vingança, conforme podemos observar na Cena II, do Ato III, em momentos após a encenação:

Hamlet: - Meu bom Horácio, jogo mil libras na palavra do espectro!

Percebeste?

Horácio: - Perfeitamente, meu senhor.

Hamlet: - Na cena do envenenamento?

Horácio: - Notei-o muito bem. (SHAKESPEARE, trad. Bárbara Heliodora, 2017, p.259-260).

Em sua fala para o confidente Horácio, na Cena II, do Ato V do texto dramático shakespeariano, Hamlet elenca os motivos que o respaldam para a concretização de sua vingança (em uma demonstração de intensa reflexão e complexidade):

Hamlet: - Pensa um pouco,

Não é forçoso para mim agora –

Diante daquele que matou meu pai,

Maculou minha mãe e insinuou

Entre o meu fado e as minhas esperanças,

Quis cortar a minha própria vida,

Isso com tal ardil –, não é justiça

Que eu o faça pagar por minhas mãos?

Não é crime deixar que novo males

Sejam feitos por esse cranco humano? (SHAKESPEARE, trad. Bárbara Heliodora, 2017, p.323).

Diante do seu conflituoso percurso, Hamlet chega ao fim da sua jornada de transformação interna no momento da sua morte. Após concretizar sua vingança, antes de morrer ele pede a Horácio que conte a verdade sobre a sua trágica história:

Hamlet: - (...) Horácio:  
Eu já estou morto e tu 'stás vivo; conta  
Toda a verdade sobre a minha causa  
Aos que ignoram. (SHAKESPEARE, trad. Bárbara  
Heliodora, p.337).

É possível compreender Hamlet como uma personagem que é construído de maneira avessa ao mundo que vive, pois ele reflete exaustivamente suas ações, tem uma visão crítica da sociedade em que está inserido e busca a justiça em um ambiente em que o poder corrompe. Os recortes que realizamos na análise do protagonista nos auxiliarão na compreensão da sua modelização na construção de Jax Teller em *SOA*, como veremos mais a diante.

### **3.1.2 A família real: Rei Hamlet, Gertrudes e Claudius**

No texto dramático shakespeariano, as relações entre os membros da família real e o protagonista consolidam-se como uma forma de caracterização social dos mesmos. Observamos que o contato de Hamlet com o espectro do seu pai afeta o comportamento do protagonista. A escritora Marjorie Garber chega a questionar a autenticidade desse ser fantasmagórico, indagando se este “é um fantasma falso ou verdadeiro, uma ilusão ou um signo<sup>6</sup>?” (GARBER, 1987, p. 195, tradução nossa). Posteriormente, em estudo publicado em 2010, a própria autora considera o Fantasma como um signo de que há algo incompleto (GARBER, 2010, p. 173). Comungando com esse ponto de vista, passamos a considerar que o espectro do pai de Hamlet é um ser semiótico que influencia diretamente na caracterização do protagonista.

No início da tragédia, o inconformismo de Hamlet diante do rápido casamento de sua mãe é a única informação que temos a respeito das suas características psicológicas. Em sua aparição para o jovem príncipe, o Fantasma do Rei Hamlet passa a exigir vingança do filho ao contar o real motivo da sua morte. É possível compreender que, de certa forma, o fantasma incita no protagonista um desejo de vingança - um sentimento não revelado no texto dramático como sendo algo que faz parte da essência

---

<sup>6</sup>Tradução nossa para o trecho original: “(...) – is this a false ghost or a true ghost, a delusion or a sign?”

do jovem príncipe. Assim, a figura do pai pode ser analisada como um agente desencadeador dos conflitos internos e externos do protagonista, influenciando diretamente em suas ações na história.

No que toca à relação de Gertrudes com Hamlet, vemos que ela está abalada após o casamento da matriarca com Claudius em um curto espaço de tempo após a morte do Rei, como é possível ver através do monólogo do protagonista no Ato I, Cena II:

Hamlet: - (...)  
Morto há dois meses só! Não, nem dois meses!  
Tão excelente rei, em face deste,  
(...)  
Era tão dedicado à minha mãe  
Que não deixava nem a própria brisa  
Tocar forte o seu rosto. Céus e terras!  
Devo lembrar? Ela se reclinava  
Sobre ele, qual se a força do apetite  
Lhe viesse do alimento; e dentre um mês  
- Não, não quero lembrar – Frivolidade,  
O teu nome é mulher. Um mês apenas!  
Antes que se gastassem os sapatos  
Com que seguiu o enterro de meu pai,  
(...)  
Casou-se: Oh, pressa infame de lançar-se  
Com tal presteza entre os lençóis do incesto!  
Não 'stá certo, nem pode ter bom termo:  
Estala, coração – mas guarda a língua! (SHAKESPEARE,  
trad. Bárbara Heliodora, 2017, p.1185-186).

Shakespeare não nos fornece informações para que possamos compreender a razão do segundo casamento de Gertrudes, e nem quais as circunstâncias que a conduziram a ele de maneira tão breve após a morte do seu marido. Uma justificativa plausível – mas que não levaremos a fundo em nossa análise, por não tratar-se de uma indicação textual – pode ser a situação das mulheres diante do contexto histórico em que a obra foi escrita, onde àquelas consideradas "virtuosas", ao ficarem viúvas, ou casavam-se novamente; ou iam para os mosteiros. Inclusive a própria Gertrudes reconhece que seu casamento foi realizado às pressas, conforme podemos notar na Cena II, do Ato II:

Rei: - (...)  
Ele me diz, Gertrudes, que encontrou  
O que traz a seu filho o destempero.

Rainha: - Duvido que não seja o mesmo sempre:



A morte de seu pai e este apressado casamento.  
(SHAKESPEARE, trad. Bárbara Heliodora, 2017, p.218, grifo nosso).

Shakespeare também não nos fornece informações sobre a opinião de Gertrudes a respeito dos seus maridos. Sobretudo, não temos nenhum vestígio textual de que ela participou dos planos de Claudius em relação à morte do seu finado marido. O que é possível apreender do texto dramático é que a Rainha se mostra empenhada em estabelecer uma aproximação entre o atual Rei e Hamlet, buscando manter seu filho perto de si. Ao longo da história é possível observar que Gertrudes é uma mãe preocupada com o bem estar do filho, buscando sempre uma aproximação com Hamlet mesmo quando esse se mostra indignado com ela. A Rainha encontra seu desfecho em um destino trágico ao beber uma taça de vinho envenenada, que tinha sido preparada por Claudius para Hamlet.

Como já citamos anteriormente neste trabalho, a relação de Claudius e Hamlet apresenta-se como um conflito externo dessas personagens – conflito este que ajuda a caracterizar o tio do protagonista. Na Cena II, do Ato I é possível perceber que o atual Rei busca aproximar-se de Hamlet e mantê-lo perto do reino:

Rei: - (...) Nós te pedimos,  
Lança por terra essa tristeza inútil  
Pensa em nós como um pai: pois saiba o mundo  
Que és o herdeiro mais próximo do trono;  
E que não é menor o nobre afeto  
Que aquele que um pai dedica ao filho,  
Que eu te dedico. Quanto ao teu intento  
De voltar para a escola em Wittenberg,  
Isso é muito contrário ao nosso anseio:  
Nós te rogamos, fica ao nosso lado,  
No conforto e calor da nossa vista.  
Primeiro cortesão, e nosso filho. (SHAKESPEARE, trad.  
Bárbara Heliodora, 2017, p.184-185).

Mesmo antes de saber que o tio é o assassino do seu pai, Hamlet rejeita a aproximação de Claudius. Após a encenação da peça “A ratoeira”, Claudius decide enviar Hamlet à Inglaterra, uma vez que ele sente-se ameaçado pelo sobrinho, como podemos notar em diálogo do monarca com Guildenstern e Rosencrantz na Cena III, do Ato III:

Rei: - Não gosto do que faz; nem é seguro  
Deixar à solta um louco. Preparai-vos:  
Vou despachar a vossa comissão:  
Com ele partireis para a Inglaterra.  
Não pode o nosso Estado tolerar

Perigo tão crescente, de hora em hora,  
Como a sua loucura. (SHAKESPEARE, trad. Bárbara  
Heliodora, 2017, p.264-265).

Claudius comporta-se como uma personagem constante ao longo da história, ambicioso, manipulador e não demonstra arrependimentos do crime cometido, como vimos no capítulo anterior. Ele tem seu desfecho final pelas mãos de Hamlet, em um ato de concretização da vingança pela morte do seu pai.

### 3.1.3 Ofélia e Horácio

Ofélia, filha de Polônio e irmã de Laertes, é uma jovem dinamarquesa para quem Hamlet declara seu amor. Sua caracterização é feita através dos comentários de outras personagens a seu respeito, onde os adjetivos como “dócil”, “bela” e “obediente” são utilizados para descrevê-la. Essa personagem está enraizada em uma estrutura patriarcal, recebendo orientações constantes sobre seu comportamento, onde atitudes como obediência, gentileza, castidade e discrição são cobradas; como podemos ver em diálogo entre Ofélia e seu pai, na Cena III, do Ato I a respeito da sua aproximação com Hamlet:

Polônio: - (...) Ultimamente,  
Dizem que ele se ocupa e se distrai  
Muito tempo contigo; e que tu mesma  
Tens sido muito assídua e generosa.  
Se é assim – e isso muito me preocupa  
E me causa cuidado -, eu te previno:  
Tu não vês a ti mesma com clareza,  
Como convém à tua própria honra.  
Que é que existe entre vós? Diz a verdade.

Ofélia: - Ele tem confessado ultimamente  
Sua afeição por mim.

Polônio: - Sua afeição!  
Falas como criança inexperiente,  
Ingênua nessa causa perigosa.  
Crês nessas confissões, se assim as chamas?

Ofélia: - Eu não sei, meu senhor, o que pensar.

Polônio: - Eu te ensino: és apenas uma criança,  
Tomaste essas palavras por moedas,  
Mas são falsas. Precisas ter consciência  
Do teu valor; ou – para ser mais claro –  
Não quero que me faças de idiota.

Ofélia: - Senhor, ele me mostra o seu amor  
De forma honrada.

Polônio: - Ai, pura fantasia.

Ofélia: - Ele apresenta sempre a sua fala  
Cercada de promessas celestiais.

Polônio: - (...)  
Em relação a Hamlet, crê apenas  
Que ele é jovem e a ele é permitido  
Andar de freio largo; não a ti.  
(...) Numa palavra,  
Não quero que repitas, de ora avante,  
Essas conversas com o nobre Hamlet.  
Ouves bem; eu te ordeno: segue agora  
O teu caminho.

Ofélia: - Eu obedecerei. (SHAKESPEARE, trad. Bárbara Heliodora, 2017, p.195-196, grifos nossos).

Como é possível notar nas passagens destacadas acima, Ofélia é orientada a ser obediente, suas vontades são ignoradas e suas ações conduzidas constantemente pelo seu pai e irmão. Os conflitos externos também caracterizam a referida personagem, uma vez que os tabus sociais são colocados para Ofélia como limitação das suas ações, conforme explanado no segundo capítulo deste trabalho. Em *O lugar da mulher na sociedade elisabetana-jaimesa e na criação poética de Shakespeare* (2008), Anna Stegh Camati diz que:

Completamente circunscrita pelo poder patriarcal, Ofélia é obrigada a reprimir não apenas a sua sexualidade, mas também a anular a sua identidade, a qual, tendo sido construída tomando como referência exclusivamente a vontade dos outros, não teve oportunidade de florescer. As excessivas pressões as quais é submetida culminam na perda de seu senso de realidade e sua decorrente loucura (CAMATI, 2008, p. 136-137).

Nessa perspectiva, diante das excessivas cobranças que recebe –recomendações sobre sua castidade por parte de Laertes; Polônio ordena o seu afastamento de Hamlet, e o próprio protagonista a aconselha a entrar em um convento – e após perder os referenciais masculinos da sua vida (Polônio, que foi morto; Laertes, que está distante; e Hamlet, que a rejeitara e supostamente está viajando), Ofélia enlouquece. Ao morrer afogada (relato único feito e romantizado por Gertrudes), “a bela ninfa” – como é referida algumas vezes no texto – encontra seu trágico desfecho.

Por fim, Horácio é uma personagem pela qual Hamlet tem muita estima. Trata-se de um amigo de *Wittemberg* que se encontra em *Elsinore* para prestar solidariedade ao protagonista devido à morte do seu pai. Ele configura-se como confidente do príncipe, para quem esse último revela seus mais íntimos pensamentos. Como vimos no segundo capítulo desta dissertação, Hamlet enaltece os atributos de Horácio, destacando sua fidelidade, caráter e postura diante dos cursos da vida. Horácio, por sua vez, é devoto a Hamlet e o auxilia durante sua trajetória de vingança, sendo incumbido, em seu desfecho final, da tarefa de perpetuar a verdadeira história do príncipe dinamarquês após sua morte.

As personagens escolhidas para essa análise configuram-se como elementos caracterizadores umas das outras e juntas, em diálogo, produzem sentido na história em que estão ambientadas. Elas são responsáveis pela instauração e desenvolvimento da ação do texto dramático. A leitura empreendida nesta análise não esgota as possibilidades de interpretação de suas formas de caracterização, porém são recortes necessários para nossa investigação de como, através de um processo de modelização da obra shakespeariana, as personagens de *SOA* foram estruturadas.

### 3.2 A construção das personagens em *SOA* a partir do processo de modelização

*Eu não quero exagerar, mas está lá. Não é uma versão de Hamlet, mas definitivamente é influenciado por ele.*<sup>7</sup>  
(Kurt Sutter)

Como aponta Marcel Vieira Barreto Silva (2012, p. 15), “(...) dos produtos culturais que são usualmente apropriados nas mais variadas mídias, as peças de William Shakespeare (...) talvez sejam os exemplos mais perenes de continuidade, circularidade”, onde podemos destacar às diversas revisitações do texto dramático *Hamlet*. Essa circularidade da referida obra canônica não só está presente em outros textos literários, mas também em outros produtos culturais como a televisão, as histórias em quadrinhos, o cinema, etc. – em uma relação tão imbricada que muitas vezes torna difícil a identificação referencial da obra shakespeariana.

---

<sup>7</sup> Tradução nossa para o trecho: “I don't want to overplay that but it's there. It's not a version of Hamlet but it's definitely influenced by it”. Disponível em [https://www.askmen.com/entertainment/special\\_feature\\_400/406\\_sons-of-anarchy-5-things-you-didnt-know.html](https://www.askmen.com/entertainment/special_feature_400/406_sons-of-anarchy-5-things-you-didnt-know.html) (Acesso em 03 de janeiro de 2018).

No caso de *SOA*, a relação entre as personagens que compõe o núcleo principal (a família) e a posição que ocupam na série são os fatores que se apresentam como indício principal da relação dialógica com a obra literária. A partir dessa perspectiva, adentraremos, primeiramente, às referências estruturais presentes na ficção seriada analisando a caracterização das suas personagens centrais, e o modo como essas se configuram como ressignificação das personagens de *Hamlet* em um processo de modelização.

### **3.2.1 Jax e John Teller**

Jax Teller é vice-presidente do clube *Sons of Anarchy Redwood Original*, que foi fundado pelo seu pai, John Teller, e pelo seu atual presidente Clay Morrow. Na abertura do episódio *Piloto* (S01, Ep01) somos apresentados a um jovem Jax, loiro dos olhos azuis, com barba e cabelos desgrehados, vestido em calças jeans largas e jaqueta de couro preta. Tais fragmentos semióticos que compõem a aparência do protagonista dizem respeito à caracterização artificial física e também à caracterização natural do ator que, em conjunto, traduzem a personalidade da personagem. Segundo Erika Fischer-Lichte (1999), a roupa da personagem é o elemento mais importante da aparência externa, pois através dela temos a forma mais imediata de identificação. Através da roupa que a personagem usa, podemos identificar a sua idade, sua condição social, seu contexto histórico e espacial, sua profissão, traços de sua personalidade, a atmosfera em que está ambientado. Assim, Jax - e os demais membros do clube- usa roupas semelhantes ao longo das temporadas: calças jeans, camisetas com aparência de desgaste pelo tempo, jaquetas pretas de couro com indicação do seu sobrenome e a patente que ocupa, bem como o símbolo e nome do clube; além de óculos escuros. Das peças usadas por Jax e os demais membros, a jaqueta preta de couro é predominante. Inclusive, quando um membro sai do clube por alguma razão ou recebe uma promoção, ele precisa passar por um ritual que inclui a retirada e/ou substituição da patente da jaqueta.



**Figura 2.** Caracterização visual dos membros do clube.

A vestimenta dos membros do clube dialoga com aquelas usadas pelos veteranos de guerra (pilotos de aviões de bombardeio) que formavam gangues na década de 1950, nos Estados Unidos. Durante o período da Primeira e Segunda Guerra Mundial, os pilotos de aviões de bombardeio eram obrigados a usar roupas de couro para poderem se aquecer, e também “customizavam” suas jaquetas para que fosse possível sua identificação. Na década de 1950, muitos veteranos de guerra dos Estados Unidos, ao retornarem ao País, viam-se desempregados e esse fator levou alguns homens a se reunirem e iniciarem a formação de gangues, cujos membros usavam motocicletas – uma vez que se tratava de um veículo de preço acessível e econômico – e também jaquetas de couro, calças jeans e camiseta, pois eram roupas simples e baratas. Assim como acontece no universo fictício de *SOA*, tais veteranos de guerra - que agora integravam gangues – eram símbolos de admiração da juventude da época, cujo visual era copiado nas ruas.

Além disso, ainda nos anos 1950, o rock and roll adotou a jaqueta de couro como vestimenta levando essa peça a também ser símbolo da rebeldia dos roqueiros. Aliado ao estilo “bad boy” representado pelas figuras de James Dean e Marlon Brando, filmes como *Juventude Transviada* (1955) popularizaram o uso da jaqueta de couro e também da calça jeans, consagrando-as como símbolo de juventude e rebeldia. Dessa forma, é possível compreender que o vestuário do clube *Sons of Anarchy* figura como signo de rebeldia e perigo dos seus integrantes.

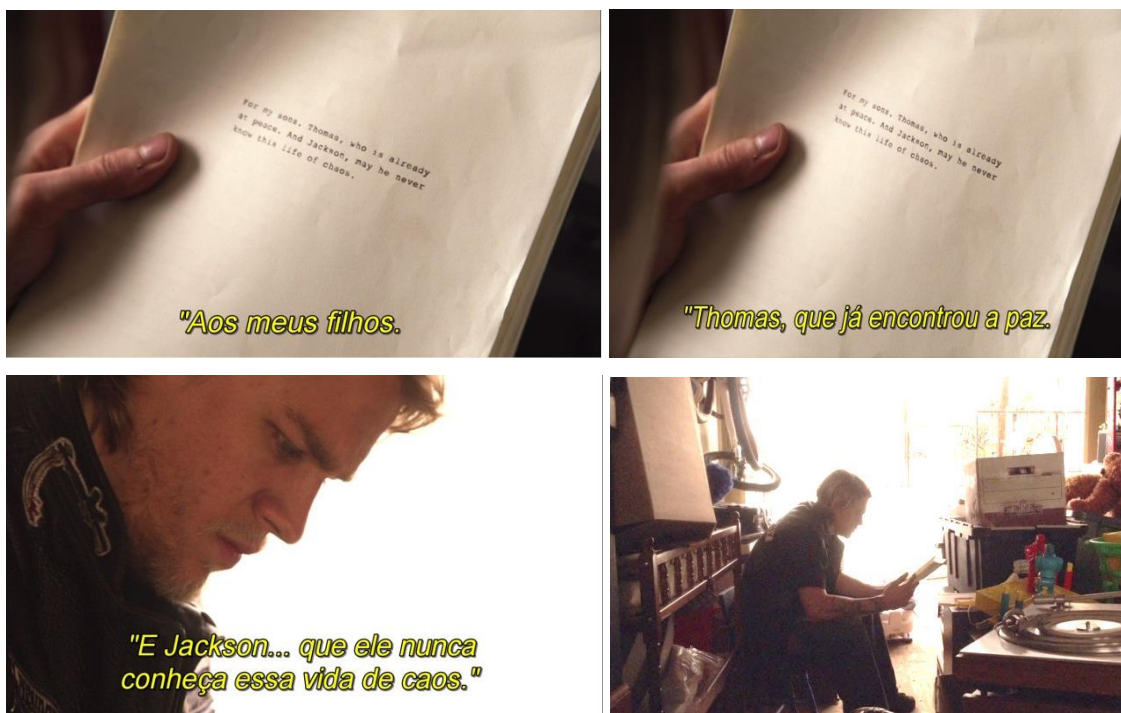
Em complemento às vestimentas, os acessórios (bandanas, correntes, toucas, anéis de prata e tatuagens) compõem o visual das personagens masculinas do clube. Os penteados e barbas também se configuram como importantes signos da aparência na

construção das personagens. Segundo Fischer-Licthe (1999), o penteado (aqui considerado como a arrumação do cabelo e a existência ou não da barba) pode ser analisado como um sistema de signo independente que representa a identidade da personagem. Inclusive, “o poder semiológico do penteado não está somente no estilo, mas também no estado mais ou menos tratado em que se encontra” (KOWZAN, 2012, p.71). A barba também se configura como uma espécie de caracterização obrigatória dos membros do clube, sendo tal elemento um complemento semiológico do penteado (KOWZAN, 2012, p.109).

Dessa maneira, o aspecto físico de Jax (roupas largas, desgastadas, jaquetas de couro, cabelo em tamanho médio e desgrenhado, e o uso de barba), e a forma do seu caminhar - desleixado e destemido - simbolizam sua juventude e rebeldia. O uso predominante da cor preta por parte do protagonista pode ser lida como uma referência à rebeldia das roupas pretas usadas por Hamlet na peça shakespeariana, uma vez que o príncipe dinamarquês usava tal cor não só pelo seu luto, mas também para contrariar sua mãe.

Seguindo com a análise da caracterização de Jax Teller, esse se mostra determinado, confiante, inteligente e leal, qualidades que o faz um líder natural aos olhos dos seus companheiros. Porém, na primeira temporada da série, o príncipe (como é chamado em alguns momentos pelos membros do clube) passa a assumir ares preocupados após ter contato com os escritos do seu pai. Tal premissa pode ser analisada como uma modelização do estado psicológico de Hamlet, quando esse último tem o primeiro contato com o Fantasma do seu pai. A presença dos escritos de John Teller pode ser interpretada como uma resignificação do fantasma do Rei Hamlet por parte do criador Kurt Sutter, através de uma tradução intersemiótica. Assim como ocorre no texto dramático shakespeariano, em *SOA* o pai (através dos seus diários) revela para o filho algumas verdades que abalam o mundo do protagonista. Na série, as primeiras revelações se tratam do descontentamento pelo fato dos *Sons* terem adentrado a um mundo violento e ilegal, e o desejo de John Teller de ver Jax longe desse estilo de vida.

A sensação de diálogo entre pai e filho ocorre, principalmente, pelo fato das palavras lidas por Jax serem narradas pela voz do seu pai, dando-nos a impressão de que John Teller se faz presente naquele momento e divide com seu filho seus anseios; como podemos conferir na sequência de capturas de tela expostas abaixo que acontece aos 11min48s da cena do episódio *Piloto* (S01, Ep01):



**Quadro de figuras 4.** Jax Teller encontra os escritos do seu pai (S01, Ep01).

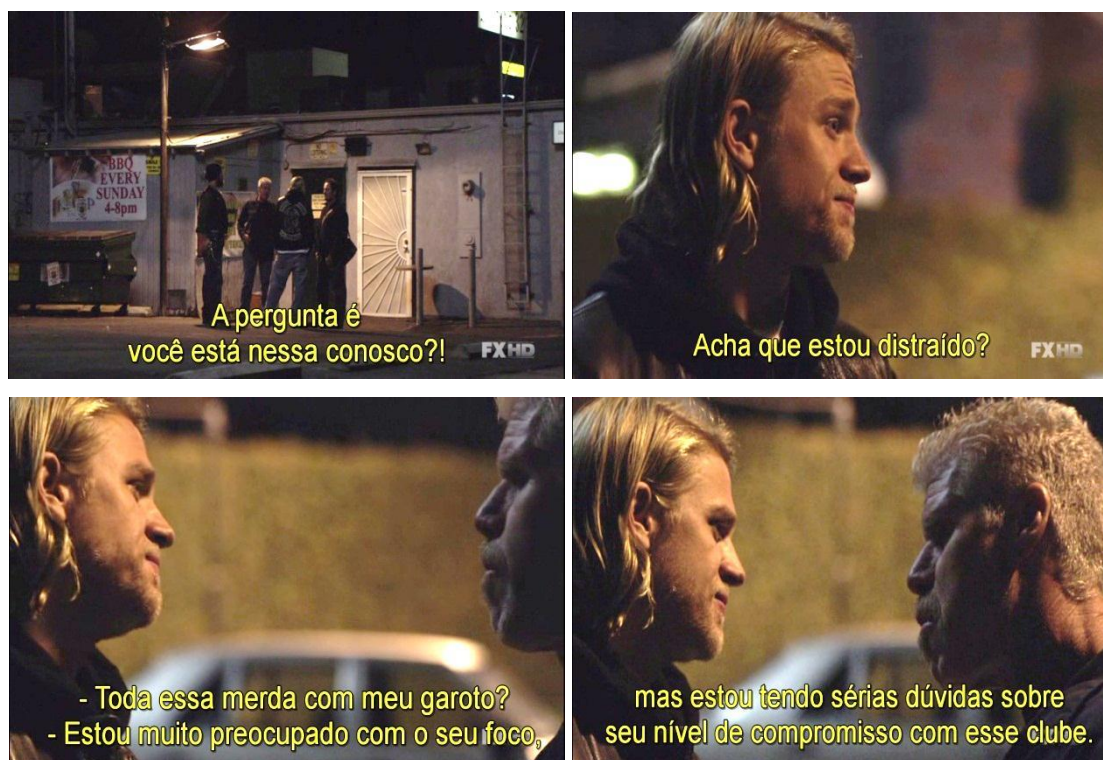
A partir desse contato inicial é possível notar que o protagonista busca honrar os desejos do seu pai, procurando maneiras de atrair atividades lícitas para o clube e tentando resolver os conflitos externos sem o uso demasiado da violência – prática recorrente dos membros. Apreendemos que a relação entre pai e filho em *Hamlet* é ressignificada em *Sons* através dessa busca de Jax em cumprir os desejos do pai - no caso da obra shakespeariana, a busca de Hamlet por vingança contra Claudius, conforme desejo do Fantasma. É possível enxergarmos John Teller como uma modelização do Rei Hamlet, pois ambos podem ser interpretados como seres semióticos que influenciam a trajetória do protagonista ao longo da história, mesmo que não se façam presentes fisicamente. Ainda no episódio *Piloto* é possível compreendermos a fala de Gemma, no momento que vai dos 32min37s a 34min06s do referido capítulo, como uma forma de modelização da caracterização de John Teller a partir do Fantasma de *Hamlet*:

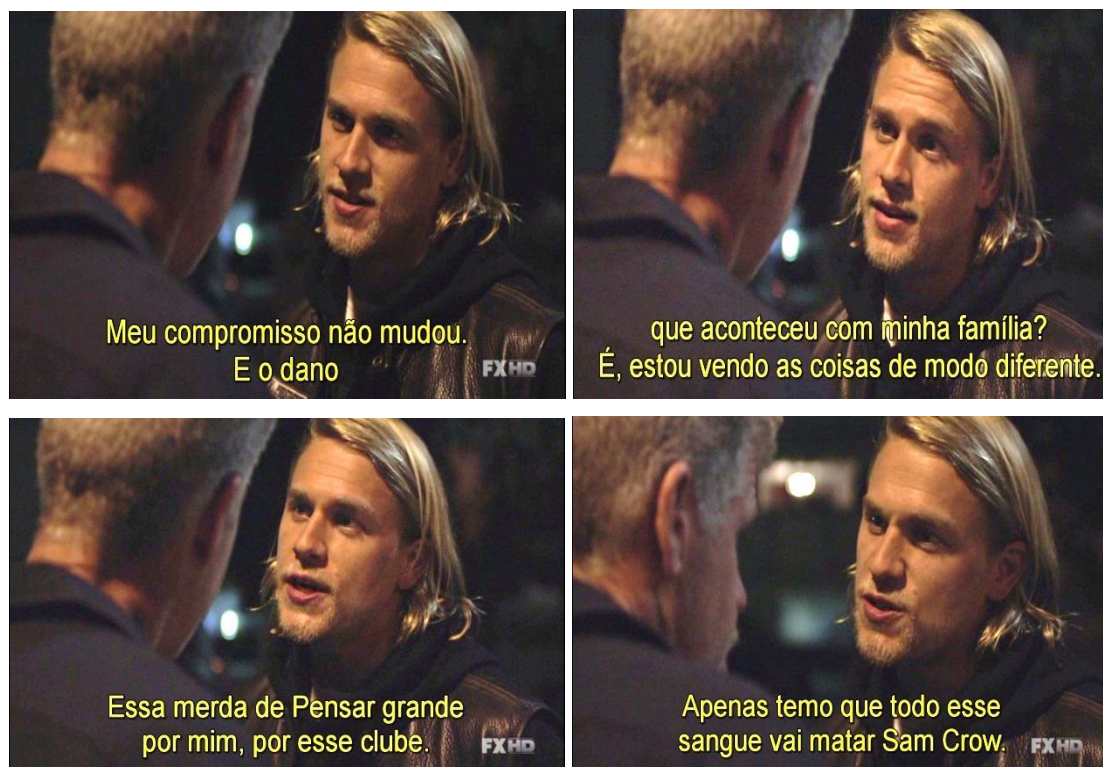




**Quadro de figuras 5.** Gemma conversa com Clay (S01, Ep01).

Retomando a análise da caracterização de Jax, acompanhamos seu processo conflituoso diante das suas ações, não só pela influência do seu pai, mas também pelo complicado nascimento do seu filho Abel (que nasceu com um problema no coração, cujo parto foi prematuro devido ao uso de drogas pela sua ex-esposa, Wendy). Os questionamentos internos de Jax podem ser analisados como uma ressignificação dos dilemas morais de Hamlet, pois ambos enfrentam ao longo de suas trajetórias um processo de metamorfose. Assim como ocorre no texto dramático elisabetano, o novo comportamento assumido pelo protagonista da ficção seriada desperta desconfiança do algoz do seu pai.





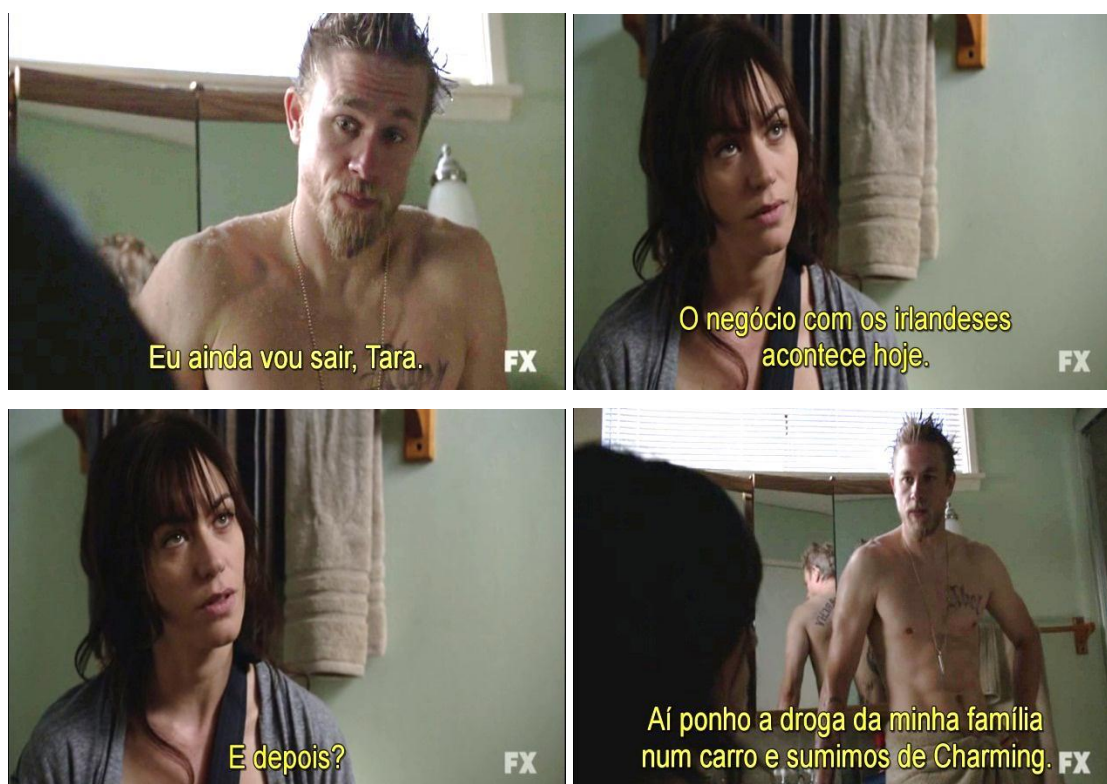
**Quadro de figuras 6.** Jax e Clay discutem (S01, Ep08).

Dando continuidade à nossa investigação a respeito do processo de modelização de Hamlet na figura de Jax, observamos nos episódios *To be, Act 1* (S04, Ep13) e *To be, Act 2* (S04, Ep14) indícios – não só através dos seus títulos – de que os capítulos podem ser compreendidos como uma ressignificação do famoso solilóquio de Hamlet localizado na Cena I, do Ato III. Vejamos:

Hamlet: Ser ou não ser, essa é a questão:  
 Será mais nobre suportar na mente  
 As flechadas da trágica fortuna,  
 Ou tomar armas contra um mar de escolhos  
 E, enfrentando-os, vencer? Morrer – dormir,  
 Nada mais; e dizer que pelo sono  
 Findam-se as dores, como os mil abalos  
 Inerentes à carne – é a conclusão  
 Que devemos buscar. Morrer – dormir;  
 Dormir, talvez sonhar – eis o problema:  
 (...)  
 Assim nossa consciência se acovarda,  
 E o instinto que inspira decisões  
 Desmaia no indeciso pensamento,  
 E as empresas supremas e oportunas  
 Desviam-se do fio da corrente  
 E não são mais ação. (...) (SHAKESPEARE, trad. Bárbara  
 Heliodora, 2017, p.242-243).



Observamos que a fala do protagonista acima se refere às indecisões a respeito das suas escolhas, de anseios pessoais pelo o que virá a tornar-se enquanto ser humano a partir de suas ações. Essa premissa acompanha o argumento dos referidos episódios de *SOA*. Em *To be, Act 1* (S04, Ep13) Jax está prestes a finalizar as pendências do clube com os seus fornecedores de armas, os irlandeses, para enfim deixar *Charming* com sua família e protegê-la da vida violenta que leva, como podemos ver no momento que vai de 09min56s a 10min53s do referido capítulo:

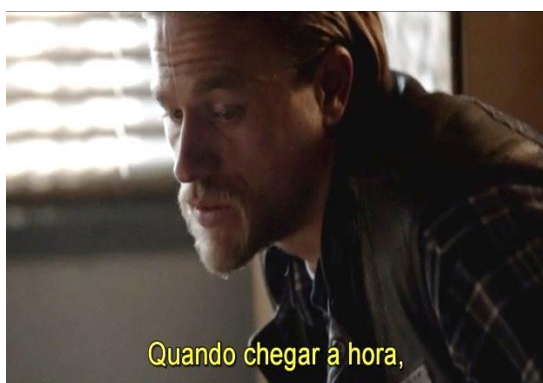


**Quadro de figuras 7.** Jax conversa com Tara (S04, Ep13).

Porém, no episódio seguinte, o *To be, Act 2* (S04, Ep14), Jax descobre que suas transações com os irlandeses estavam sendo manipuladas pela CIA através de agentes duplos. Nesse novo cenário, Jax é ameaçado pelos agentes que alegam que, caso ele se afaste das negociações com os irlandeses antes do fim da ação de espionagem, todos os membros do clube serão presos. Além disso, os agentes exigem que Clay seja mantido vivo, uma vez que precisam dele para as negociações, pois os irlandeses não confiam em Jax. Assim, o então vice-presidente do clube entra em conflito a respeito das suas escolhas e do que isso o definirá como ser humano, em uma ressignificação do momento psicológico de Hamlet exposto no solilóquio citado anteriormente. Assim, ainda nesse episódio o protagonista vê-se obrigado a desistir dos planos de sair de

*Charming*, assume seu lugar de presidente (uma vez que já descobriu toda a verdade sobre Clay ter matado seu pai e tentado matar Tara, e o destitui do cargo), mas precisa adiar sua vingança contra Clay, por conta da exigência da CIA. O fato da vingança de Jax contra o marido da sua mãe demorar a se concretizar também pode ser analisado como uma modelização da tardia vingança de Hamlet contra Claudius, uma vez que ambos se depararam com obstáculos e momentos de questionamentos para a concretização de tal ato.

No episódio *Papa's Good* (S07, Ep13), mais precisamente no momento que vai dos 38min30s a 39min09s, acompanhamos a conversa de Jax e Nero (ex-namorado da sua mãe) onde o protagonista revela que vai embora, mas que antes gostaria que o amigo transmitisse suas recomendações para Wendy (mãe biológica de Abel e atual guardiã legal de Thomas, filho de Jax e Tara).





**Quadro de figuras 8.** Jax conversa com Nero (S07, Ep13).

Esse momento que precede a morte do protagonista – a qual ele sabia que iria ocorrer - pode ser analisado como uma resignificação do momento em que Hamlet, antes de falecer, pede para Horácio contar a verdade sobre sua trajetória. Jax também pede para ser lembrado de maneira verdadeira – mesmo que não seja uma lembrança positiva, nesse caso. O desfecho final de Jax Teller é a morte, assim como o de Hamlet, porém o protagonista do drama seriado suicida-se na mesma estrada que seu pai faleceu. O suicídio de Jax nos remete aos pensamentos de Hamlet sobre esse assunto (exposto anteriormente neste capítulo), em mais um diálogo de aproximação entre as personagens.

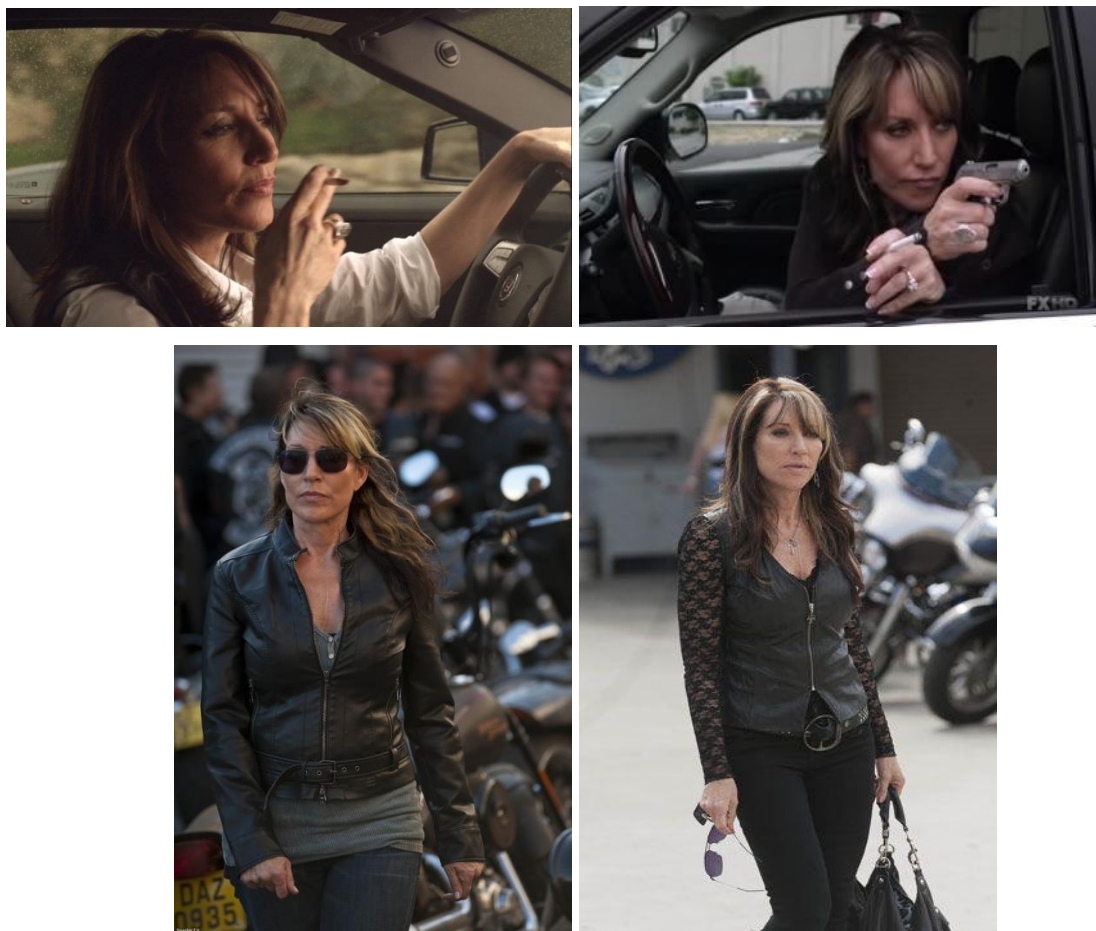
Dessa forma, é possível observar que os dilemas do texto shakespeariano, apesar de serem resignificados por Sutter através de um novo contexto histórico e cultural, são conflitos que esbarram nos questionamentos sobre a essência humana, sobre as ações dos protagonistas e seus desfechos trágicos. O comportamento dos protagonistas sofre mudanças significativas ao longo da narrativa, cujas jornadas assumidas por ambos são de declínio.

### 3.2.2 Gemma e Clay

O episódio *Piloto* (S01, Ep01) nos revela que o presidente do clube, Clay - o responsável pela morte do pai de Jax - é casado com Gemma, mãe do protagonista. Essa configuração familiar da série pode ser analisada como uma resignificação da configuração familiar em *Hamlet*. Porém, diferentemente do que ocorre no texto dramático elisabetano, Jax não demonstra estar incomodado com o relacionamento dos dois. Ao modelizar a relação de Jax com sua mãe, é possível compreender que Sutter leva em consideração o contexto histórico e cultural no qual a série é ambientada,

mostrando que, para Jax, a aproximação de Gemma com Clay é algo natural diante do contexto em que vivem.

Ao realizarmos a leitura sobre a complexa personagem Gemma Teller-Morrow, é possível compreendermos que Sutter revisita *Hamlet* para reescrever a figura da matriarca da obra canônica no discurso da contemporaneidade. Começemos observando a caracterização visual da personagem.

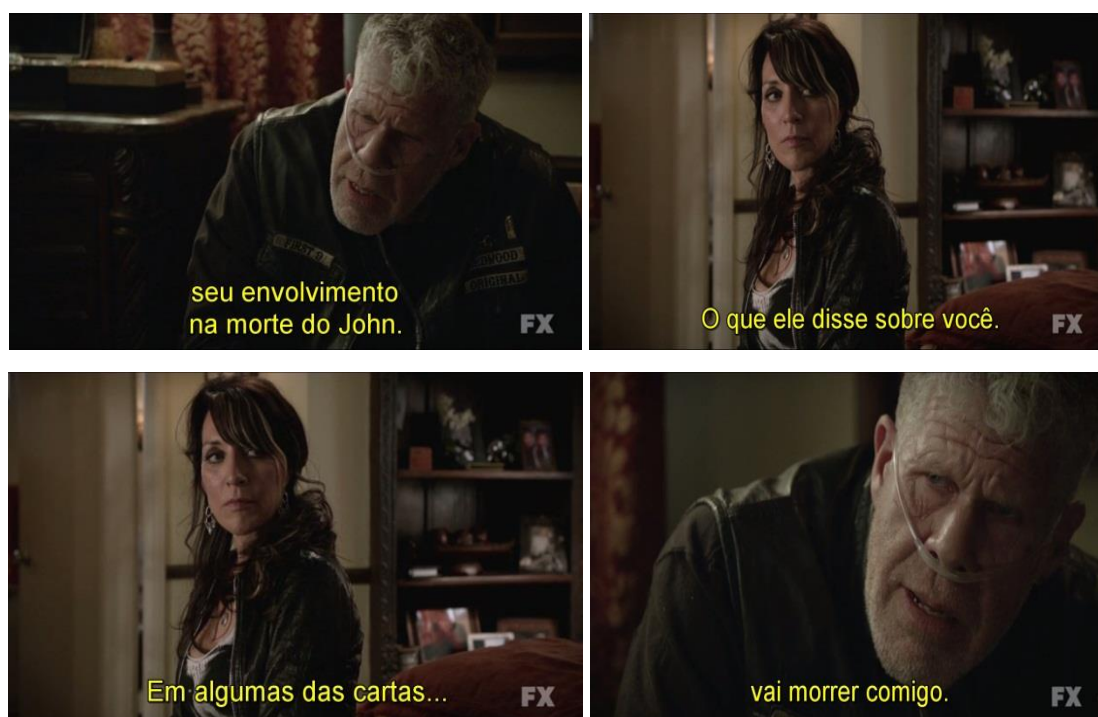


**Quadro de figuras 9.** Caracterização visual de Gemma.

Assim como as demais personagens masculinas da série, Gemma veste-se predominantemente com a cor preta e com pelo menos uma peça de couro: jaqueta, cinto e/ou botas. Além disso, o cabelo da personagem apresenta cortes e cores modernos. Diante desses fragmentos semióticos utilizados para compor o visual da mãe de Jax e diante das suas ações, é possível compreender que Gemma é uma ressignificação de Gertrudes no século XXI: dona de si, manipuladora, destemida e que muitas vezes se envolve e opina nas decisões do clube. Assim como ocorre no texto shakespeariano, Gemma cultiva uma espécie de devoção ao filho. Enquanto Gertrudes



suplica a Hamlet que este não retorne a Wittemberg, Gemma mostra-se desesperada com a possibilidade de Jax deixar *Charming*. Diferentemente de Gertrudes, a mãe de Jax justifica o seu casamento com Clay, argumentando que a aproximação ocorreu quando John Teller se distanciou da família após a morte do primeiro filho deles, Thomas. Além disso, é possível descobrir, através da ficção seriada, que Gemma teve participação na morte do pai do seu filho, apesar da série não revelar exatamente de que forma se deu esse envolvimento. Tal implicação de Gemma no assassinato de John Teller é revelada através da fala de Clay, no episódio *Orca Shrugged* (S05, Ep01):



**Quadro de figuras 10.** Clay conversa com Gemma (S05, Ep01).

As artimanhas de Gemma para conseguir o que quer são mostradas ao público em vários momentos durante a série. Enquanto em *Hamlet* o fantasma exerce influência nos desejos e ações do protagonista, em *SOA* Gemma manipula Jax buscando direcionar as escolhas do seu filho de acordo com seus planos. Inclusive, a revelação da traição de Clay não só ocorre com os indícios apontados pelo pai de Jax através de suas cartas, mas chega ao conhecimento do protagonista por meio de Gemma, que exige vingança por conta dos atos do seu ex-marido, como podemos ver no episódio *To be, Act 2* (S04, Ep13):



**Quadro de figuras 11.** Gemma conversa com Jax (S04, Ep13).

Como podemos observar, Gemma é uma personagem fundamental não só para o desenvolvimento de eventos do drama seriado; mas, sobretudo, para a edificação do protagonista Jax Teller. Sua construção nos leva a interpretar que Kurt Sutter subverteu o texto elisabetano e modelizou Gertrudes – que no texto dramático é passiva e obediente – na série a partir de uma resignificação provocadora, dominadora, levando em consideração o contexto em que a obra audiovisual é ambientada.

No que se refere à modelização de Claudius em *SOA*, além da aproximação nominal com Clay, esse último é caracterizado psicologicamente de maneira muito próxima ao traidor da obra shakespeariana. Ambos são personagens planas, traidores que em algum momento reconhecem os danos das suas ações, porém rapidamente sua ambição torna-se justificativa para seus feitos. No caso de Clay, esse momento acontece no episódio *Orca Shrugged* (S05, Ep01):





**Quadro de figuras 12.** Clay desabafa com Gemma (S05, Ep01).

Tal momento dialoga com o solilóquio de Claudius na Cena III, do Ato III (destacado no capítulo anterior) da peça shakespeariana – em uma estratégia de modelização – quando a personagem demonstra sentir culpa pelo assassinato do seu irmão, mas reconhece os benefícios adquiridos após essa ação. A relação conflituosa entre Jax e Clay pode ser analisada como uma modelização do relacionamento entre Claudius e Hamlet – uma vez que o atual rei da Dinamarca também se sente ameaçado pelo seu sobrinho, assim como Clay (que em alguns momentos é chamado de "Rei") acredita que Jax pode inviabilizar seus ambiciosos planos. O desfecho de Clay é a morte pelas mãos de Jax, assim como ocorre no texto shakespeariano, em um ato de vingança por conta dos danos que ocasionou na vida do protagonista.

### 3.2.3 Tara e os Horácios

A construção de Tara, o amor da vida de Jax, a partir da modelização de Ofélia, é feita de maneira sutil através de referências que podem indicar vestígios dessa ressignificação. Na série sabemos de maneira superficial que o pai de Tara está morto – assim como Polônio –, mas não temos indicações da relação dos dois, se esse, assim como o pai de Ofélia, exercia algum tipo de controle em sua vida. O que é possível observar é que tanto Tara, quanto Ofélia, estão sozinhas no mundo após a morte dos seus parentes; ambas possuem um forte sentimento pelos protagonistas e ambas têm um trágico desfecho. Em relação ao desfecho de Ofélia, vejamos o depoimento de Gertrudes a respeito da forma como ocorreu sua morte, na Cena VII, do Ato IV, do texto dramático elisabetano:

Rainha: - Uma desgraça corre atrás de outra  
Com tanta pressa: a tua irmã está morta,  
Laertes; afogou-se.

Laertes: - Como? Aonde?

Rainha: - Onde um salgueiro cresce sobre o arroio;  
E espelha as flores cor de cinza na água,  
Ali, com suas líricas grinaldas  
De urtigas, margaridas e rainúnculos,  
E as longas flores de purpúrea cor  
(...)  
Subindo aos galhos para pendurar  
Essas coroas vegetais nos ramos,  
Pérfido, um galho se partiu de súbito,  
Fazendo-a despencar-se e às suas flores  
Dentro do riacho. (...)  
Até que suas vestes encharcadas  
A levassem, envolta em melodias,  
A sufocar no lodo.

Laertes: - Ai, afogou-se?

Rainha: - Afogou-se, afogou-se. (SHAKESPEARE, 2017, trad. Bárbara Heliodora, p.306-307).

Em nossa análise podemos considerar que Kurt Sutter ressignifica a presença de Ofélia na figura de Tara partir de uma estratégia de modelização do referido diálogo entre Gertrudes e Laertes. Em primeiro lugar, a presença das flores descritas no relato

de Gertrudes é ressignificada de maneira intersemiótica através de imagens (pétalas de flores no carro, jardim, jarros e acessórios floridos) em alguns momentos ao longo da série quando Tara é enquadrada pela câmera, como podemos conferir abaixo:



**Quadro de figuras 13.** Presença das flores durante o enquadramento de Tara.

Enquanto agente caracterizadora, a câmera dá destaque às flores para evidenciar sua imagem em tela. Assim, os momentos acima podem ser interpretados como recursos intersemióticos que são utilizados no processo de modelização da personagem Ofélia, uma vez que ela possui uma significativa relação com as flores em *Hamlet* – relação que já foi também modelizada intersemioticamente por outras linguagens, como a pintura, por exemplo:



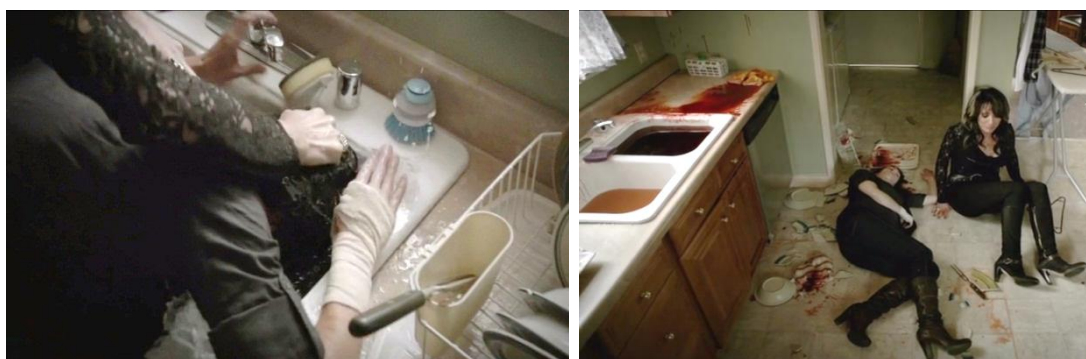


**Figura 3.** Representação de Ofélia feita por Everett Millais.



**Figura 4.** Representação de Ofélia feita pelo pintor John William Waterhouse.

Além das flores, a água pode ser analisada como elemento modelizador de Ofélia na série norte-americana. No texto dramático shakespeariano, a causa da morte de Ofélia é o afogamento. Durante a morte de Tara no episódio *A mother's work* (S06, Ep13), a água também é trabalhada a partir de uma ressignificação intersemiótica, pois Gemma começa sufocando a nora embaixo da água da pia da cozinha e, posteriormente, atinge várias vezes a sua cabeça com o picador de gelo.

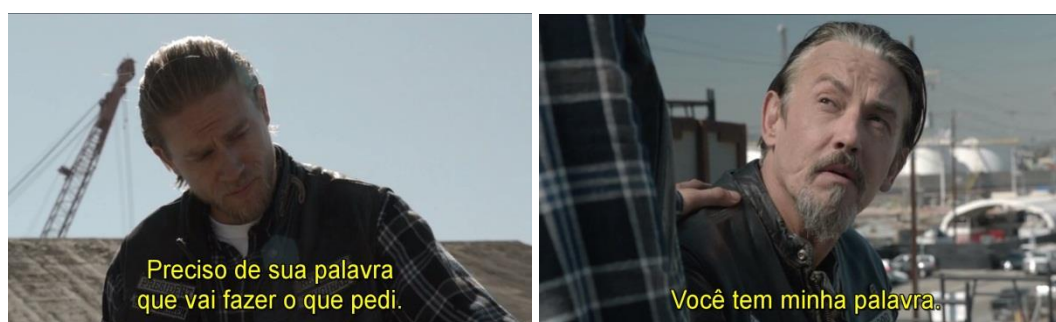


**Quadro de figuras 14.** A água mostra-se presente durante a morte de Tara (S06, Ep13).

Outra leitura que podemos fazer sobre o processo de modelização de Ofélia na construção de Tara, diz respeito aos obstáculos que impedem essa última e Jax de viverem plenamente seu amor. Assim como ocorre a Ofélia, tabus sociais se constituem como conflitos externos da sua relação amorosa, uma vez que Tara é uma cirurgiã e Jax, um criminoso. Tara sofre pressão por conta da posição social que ocupa e que difere do

seu marido, ouvindo muitas vezes Gemma dizer que ela não pertence ao mundo do seu filho. Essa cobrança de estar em posição social diferente do seu marido pode ser observada como uma modelização da diferença social ocupada por Ofélia e Hamlet, quando Laertes frisa para a sua irmã de que o amor não pode ser concretizado, relembrando-a de que Hamlet é “um nobre”.

Além de Tara, Opie e Chibs também podem ser analisados como uma ressignificação de uma personagem shakespeariana, nesse caso, Horácio. Como vimos no primeiro capítulo, Sutter declarou que se baseou vagamente em Horácio para a construção da figura de Opie, o melhor amigo de Jax em *SOA*. Opie possui qualidades que se assemelham às destacadas por Hamlet em Horácio: ambos são leais e têm o respeito do protagonista. Apesar desses adjetivos, Opie vive uma jornada interna sombria na série. Ele vive em constante conflito com sua esposa – que deseja que ele saia do clube – e a perde de maneira trágica no início da série. Por conta disso, em vários momentos ele distancia-se de Jax em busca de respostas para o fato de não conseguir se estabelecer emocionalmente após a morte da sua amada. Após a morte de Opie (S05, Ep03), Chibs, que já vinha mostrando-se ao longo da série também um confidente e conselheiro de Jax, assume o lugar de maior estima para o presidente do clube. E assim como acontece em *Hamlet*, o protagonista de *SOA*, antes da sua morte, pede que Chibs cumpra uma promessa que, nesse caso, trata-se do apoio da sua decisão de deixar *Samcro* e encontrar seu desfecho final.



**Quadro de figuras 15.** Jax deixa uma missão para Chibs antes da sua morte (S07, EP13).

Dessa forma, é possível analisar que a ressignificação de Horácio acontece na figura dos dois amigos de grande estima para Jax na série.

As personagens aqui analisadas podem ser lidas como elementos que dialogam dramaticamente com *Hamlet* durante o processo de modelização. Durante a análise desses seres semióticos, observamos que outros elementos do texto dramático

shakespeariano foram ressignificados na ficção seriada através de referências circunstanciais (SILVA, 2012), isto é, através de ressignificações que não influenciam sua estrutura narrativa, mas que merecem serem destacadas por também fazerem parte do processo de modelização aqui estudado.

### 3.3 Outros elementos modelizados

As referências circunstanciais, isto é, aquelas que não interferem na dramaticidade da obra, podem ser identificadas em *Sons of Anarchy* através dos títulos e aberturas dos capítulos da série, como é o caso do episódio 12, da quarta temporada (S04, Ep12), cujo nome é “*Burnt and Purged Away*” (em português, uma possível tradução é “Queimado e Expurgado”). Esse título pode ser considerado como uma referência circunstancial de *Hamlet*, retirada da fala do Fantasma no Ato I, Cena IV, em seu idioma original:

Ghost: - I am thy father’s spirit,  
Doomed for a certain term to walk the night  
And for the day confined to fast in fires,  
Till the foul crimes done in my days of nature  
Are burnt and purged away. (...) (SHAKESPEARE, 2003, p. 118, grifo nosso).

Na tradução de Bárbara Heliodora, a passagem foi traduzida em português da seguinte maneira:

Fantasma: - Sou o espectro do teu pai;  
Condenado a vagar durante a noite,  
Por algum tempo, e a jejuar de dia  
Preso no fogo, até que este consuma  
E purifique as faltas criminosas  
Que cometi em vida. (...). (SHAKESPEARE, 2017, trad. Bárbara Heliodora, p.202, grifos nosso).

Outra referência circunstancial pode ser encontrada na ficção seriada no nono episódio da sua sétima temporada (S07, Ep09), que se chama “*What a piece of work is a man*”, pois se refere a uma fala de Hamlet durante o diálogo deste com Rosencrantz e Guildenstern na Cena II, do Ato II:

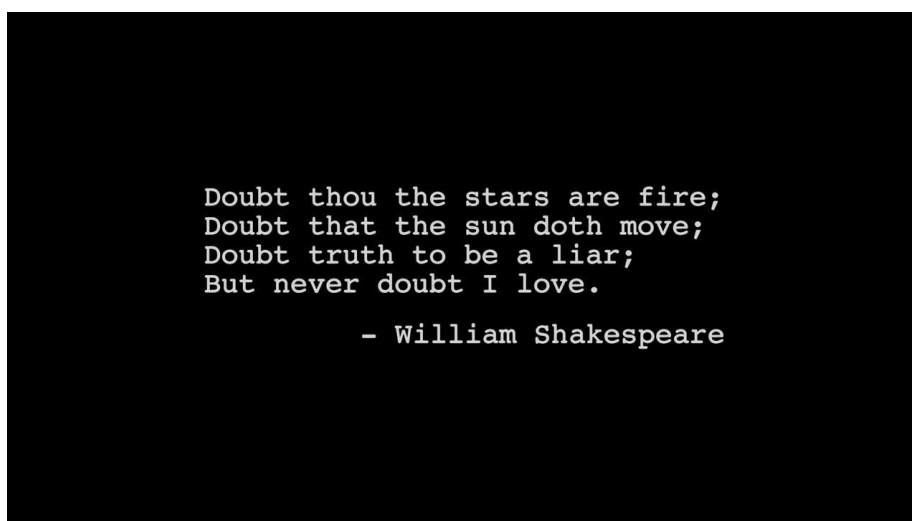
Hamlet: - (...) I have of late, but wherefore I know not, lost all my mirth, forgone all custom of exercises; and indeed it goes so heavily with my disposition that this goodly frame, the earth, seems to me a sterile promontory ; this most excellent canopy the air, look you, this brave o'erhanging firmament, this majestic roof fretted with golden

fire - why, it appeareth no other thing to me but a foul and pestilent congregation of vapours. What a piece of work is a man! (...) (SHAKESPEARE, 2003, p. 142-143, grifo nosso).

Na tradução de Bárbara Heliodora (2017, p.228) utilizada nesta dissertação:

Hamlet: - (...) Ultimamente – não sei por quê – perdi toda a alegria, desprezei todo o hábito dos exercícios e, realmente, tudo pesa tanto na minha disposição que este grande cenário, a terra, me parece agora um promontório estéril; este magnífico dossel, o ar, vejam, esse belo e flutuante firmamento, este teto majestoso, ornado de ouro e flama – não me parece mais que uma repulsiva e pestilenta congregação de vapores. Que obra de arte é o homem (...). (SHAKESPEARE, 2017, trad. Bárbara Heliodora, p.228, grifo nosso).

Além dos títulos dos episódios, as referências circunstanciais também aparecem em *SOA* como processo de modelização de *Hamlet* através de uma citação no fechamento da série (S07, Ep13):



**Figura 5.** Frame da imagem final da série *Sons of Anarchy* (S07, Ep13).

Esta citação pode ser analisada como uma referência explícita à fala de Polônio no Ato II, Cena II, de *Hamlet* – em seu idioma original –, quando ele lê uma carta que o príncipe da Dinamarca enviou para sua filha, Ofélia:

Polonius: - (...)  
'Doubt thou the stars are fire,  
Doubt that the sun doth move,  
Doubt truth to be a liar,



But never doubt I love. (SHAKESPEARE, 2003, p. 135/136, grifo nosso).

Na tradução de Bárbara Heliodora:

Polônio: - (...)

Duvida que as estrelas tenham fogo,  
Duvida que o Sol tenha luz e ardor,  
Duvida da verdade como um jogo,  
Mas não duvides, não, do meu amor. (...)  
(SHAKESPEARE, trad. Bárbara Heliodora, 2017, p.220).

Outra leitura que podemos empreender como construção de referência circunstancial diz respeito à cena em que alguns membros do clube abrem um caixão no cemitério, nos momentos que vão de 22min57s a 23min30s do episódio *Seeds* (S01, Ep 02):



Quadro de figuras 16. Membros do clube desenterram um corpo no cemitério (S01, Ep02).



O momento acima pode ser analisado como uma referência circunstancial do texto dramático shakespeariano, em uma ressignificação da cena dos coveiros durante o processo de escavar uma cova na Cena I, do Ato V:

(...)

1º Coveiro: - Quem é que constrói mais solidamente do que o pedreiro, o construtor naval e o carpinteiro?

(...)

2º Coveiro: - Pela Santa Missa, não sei.  
(*Entram, ao longe, Hamlet e Horácio.*)

1º Coveiro: - Deixa de quebrar a cabeça por causa disso, pois burro empacador não anda com pancada; e quando de outra vez te fizerem essa pergunta, responde: “Um coveiro”. As casas que ele faz duram até o dia do Juízo Final. Vamos, vai até o Yaughan e traz-me uma caneca de vinho.

(*Sai o 2º Coveiro. O 1º Coveiro cava e canta.*)

1º Coveiro: - *Quando em jovem eu amava, eu amava,  
Achava a vida muito doce.  
Encurtar os meus dias não buscava,  
Ai, não queria que assim fosse.*

Hamlet: - Esse camarada não tem consciência de seu mister, cantando assim enquanto abre uma cova?

Horácio: - O hábito fez disso, para ele, uma coisa fácilima.  
(SHAKESPEARE, trad. Bárbara Heliodora, 2017, p.309-310).

A construção da referência circunstancial acima diz respeito à ressignificação do sentido da cena na obra literária, onde os coveiros trazem assuntos cômicos e posturas frias diante dos crânios que desenterram, uma vez que seu ofício causa certa banalização da ação (conforme observado por Horácio). Em *SOA* os membros também tecem comentários cômicos e lidam de maneira banal com o desenterro do cadáver. Logo, essa ressignificação não interfere no andamento dramático da ficção seriada, mas configura-se como um diálogo pontual com a obra literária.

É importante frisar que a análise aqui empreendida não esgota as possibilidades de interpretação do processo de modelização de *Hamlet* pela série *SOA*. O que buscamos nesta dissertação foi analisar as personagens enquanto elementos que mais se destacaram nesse processo dialógico entre as referidas obras de linguagens distintas, sempre atentando para a compreensão da sua ressignificação em um novo contexto

cultural e histórico; e também observar as referências intersemióticas construídas que não interferem no andamento narrativo da obra seriada.

## Considerações Finais

Nesta dissertação, empreendemos um trabalho de exercício semiótico a partir da análise da ressignificação do texto dramático *Hamlet* através da construção das personagens e outros elementos do drama seriado televisivo *Sons of Anarchy*, resultando na compreensão do processo de modelização de linguagens à luz da semiótica da cultura. Nesse sentido, fundamentamo-nos em diversos semiotistas, como Irene Machado, Erica Fischer-Lichte, Jan Mukarovsky e Iuri Lótman. Esses teóricos tiveram fundamental colaboração em nossa compreensão a respeito do modo como a Semiótica da Cultura contribuiu para a análise de obras inseridas em distintas linguagens semióticas.

Ainda à luz da semiótica da cultura, foi possível compreendermos como acontece a ressignificação das personagens shakespearianas na construção dos arquétipos das personagens na ficção seriada televisiva. Observamos que esse processo faz parte de um movimento criativo por parte do agente tradutor – em nosso caso, Kurt Sutter –, onde o mesmo foi lido em nossa pesquisa como um movimento tradutório de uma linguagem semiótica para outra, isto é, uma tradução intersemiótica. Os teóricos Julio Plaza, Susan Bassnett, Paulo Bezerra, Thais Diniz e Paulo Henrique Britto nos auxiliaram na compreensão dos processos tradutórios, por sua vez. Em nossa leitura sobre o processo tradutório foi de extrema importância observar como isso acontece através da modelização das personagens na referidas obras. O estudo da categoria personagem de ficção e seu processo de tipificação foi alicerçado nos pressupostos teóricos debatidos por Beth Brait, Reis e Lopes, Anatold Rosenfeld e E.M Forster.

Em relação à apreensão do processo de caracterização das personagens da linguagem teatral, Decio de Almeida Prado foi de extrema importância. Já Renata Pallottini, Arlindo Machado, Paulo Emílio Salles Gomes e Marcel Vieira B. Silva nos proporcionaram uma ampla fundamentação teórica acerca do processo de caracterização das personagens na ficção seriada audiovisual, sobretudo, no drama seriado contemporâneo.

Durante nosso percurso investigativo obtivemos conhecimentos imprescindíveis que instrumentalizaram nossa análise. Encontramos nas teorias literárias conceitos essenciais para nossa investigação; porém, ao escolhermos trabalhar também com o audiovisual, não seria possível ignorar as suas especificidades. Trabalhar com um texto que mescla elementos visuais e sonoros implica, necessariamente, em tratar a

significação que estes elementos empreendem. Aliado a esse entendimento, apreendemos também que o trabalho do agente modelizador/tradutor é de natureza criativa e dialógica, promovendo novos olhares a respeito das obras canônicas, por exemplo.

Assim, por meio de um estudo voltado para as linguagens artísticas, acreditamos que o trabalho teve sua contribuição para o campo teórico da semiótica da cultura. Através de uma modelização instituída entre diferentes linguagens, estudamos os sistemas semióticos específicos a cada texto artístico ao mesmo tempo em que também foi possível consolidar uma análise comparativa entre eles. O estudo comparativo vislumbrou ressaltar as qualidades artísticas e culturais próprias às obras. Esperamos que o nosso trabalho tenha oferecido contribuições para o estudo dos diálogos intersemióticos, sobretudo aqueles construídos a partir do processo de modelização. Além disso, ambicionamos ter somado para a disseminação do estudo da Semiótica da Cultura no ambiente acadêmico, a partir da utilização dos seus conceitos em nossa análise. Por fim, acreditamos ter contribuído com a circulação de estudos sobre as obras canônicas de William Shakespeare, bem como ter somado às investigações que são feitas a respeito das ficções seriadas televisivas, em especial aos dramas seriados contemporâneos.

### **Referências Bibliográficas**

- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2005.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BALOGH, A.M. **O Discurso Ficcional na TV: Sedução e Sonho em Doses Homeopáticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- BASSNETT, S. **Estudos de tradução**. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BEZERRA, P. **A tradução como criação**. Estudos Avançados, Vol. 26, São Paulo, Set/Dez, 2012.
- BLOOM, H. **Shakespeare: a invenção do humano**. Tradução de José Robert O' Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- BOGATYREV, P. **Os Signos do Teatro**. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. T.; CARDOSO, R. C. (orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.
- BRITTO, P. H. **O tradutor como mediador cultural**. In: Synergies Brésil n° spécial.2, pp.135-141, 2010.
- CALZAVARA, R.B. **Aspectos da Tragédia Moderna Na Dramaturgia de Jorge Andrade**. In: XII Congresso Congresso Internacional da ABRALIC. Curitiba, 2011. <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0986-1.pdf>
- CAMATI, A. S. **O lugar da mulher na sociedade elisabetana – jaimessa e na criação poética de Shakespeare**. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos (Org.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.
- CARDOSO, J. B. **Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto**. Brasília: Universidade de Brasília / São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.
- CARVALHO, C. A. **A Tradução para legendas: dos polissistemas à singularidade do tradutor**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005. 160f.
- DINIZ, T. F.N. **A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência**. São Paulo: IV Congresso da ABRALIC – Literatura e diferença, 1994.

ECO, U. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FISCHER-LICHTE, E. **Semiótica del teatro**. Trad. Elisa Biegra Villarrubia. Madrid: Arco Libros S.L., 1999.

FORSTER, E.M. **Aspects of the Novel**. New York: RosettaBooks LLC, 2000.

FURLAN, M. **Brevíssima história da teoria da tradução no ocidente: I. Os romanos**. Cadernos de Tradução: PGET/UFSC, n.VIII, p.11-28, 2001/2.

GARBER, M. **Shakespeare After All**. New York: Anchor Books, 2004.

\_\_\_\_\_. **Shakespeare and Modern Culture**. New York: Anchor Books, 2008.

\_\_\_\_\_. **Shakespeare's Ghost Writers**. New York and London: Routledge, 2010.

GOMES, P. E. S. **A personagem cinematográfica**. In: CANDIDO, Antônio et al. **A personagem de ficção**. p.103-123. São Paulo: Editora Perspectiva, 1967.

GREENBLATT, Stephen. **Hamlet in Purgatory**. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001.

HELIODORA, B. **Por que ler Shakespeare**. São Paulo: Globo, 2008.

\_\_\_\_\_. In: **Grandes obras de Shakespeare: volume 1: tragédias**/ William Shakespeare; tradução Barbara Heliodora. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. Tradução de Romeo and Juliet; Hamlet; Othello, the Moore of Venice; Macbeth.

KOWZAN, T. **Os Signos no Teatro – Introdução à Semiologia da Arte do Espetáculo**. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. T.; CARDOSO, R. C. (orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LOTMAN, I. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MACHADO, I. **Escola de Semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_.(org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia: a construção da personagem**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAVIS, P. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: ed. Perspectiva, 2008.

PRADO, D.A. **A Personagem no Teatro**. In: CANDIDO, Antônio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1967;

REIS, C.; LOPES, A. C. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo, Ática, 1988. (Série 117 Fundamentos).

ROSENFELD, Anatol. **Literatura e Personagem**. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1967. (Debates, 1).

SANTAELLA, L. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. Paulo: Brasiliense, 1986.

SCHNAIDERMAN, B. **Semiótica na U.R.S.S – Uma busca dos “elos perdidos”**. In: SCHNAIDERMAN, B. (Org.). **Semiótica Russa**. Trad. Aurora F. Bernardini, Boris Schnaiderman e Lucy Seki. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SHAKESPEARE, W. 1564-1616. **Grandes obras de Shakespeare: volume 1: tragédias**/ William Shakespeare; tradução Barbara Heliodora. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. Tradução de Romeo and Juliet; Hamlet; Othello, the Moore of Venice; Macbeth.

SILVA, M.V.B. **Origem do drama seriado contemporâneo**. Matrizes, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 127-143, 2015.

SUTTER, K. **Kurt Sutter Explains His Cultural Influences**: depoimento. [8 de setembro, 2013]. Nova York: Site Vulture. Entrevista concedida a Matt Zoller Seitz.

VELTRUSKI, J. **O Texto Dramático como Componente do Teatro**. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. T.; CARDOSO, R. C. (orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.